

વ્યાસંગ

□

જય ત હોઠારી

Vvasanga

essays in literary criticism

by Jayant Kothari

1984



© જયંત કોઠારી



પ્રથમ આવૃત્તિ

ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૪

૭૫૦ નકલ



કિંમત રૂ. ૧૬



ગુજરાત સરકારની આર્થિક

સહાયથી પ્રકાશિત



પ્રકાશક

જયંત કોઠારી

૨૪ સત્યકામ સોસાયટી

અમદાવાદ ૩૮૦૦૧૫



મુદ્રક

શ્રી ત્રિપુરા પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ

૮ અડવાણી માર્કેટ

દિલ્હી દરવાજા બહાર

અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૮



વિકેતા

ગૂર્જર એજન્સી

ગાંધી માર્ગ

અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

લેખકના અન્ય ગ્રંથો



સાહિત્યશાસ્ત્ર :

ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત

(નટુભાઈ રાજપરા સાથે), ૧૯૬૦, ૧૯૭૦ (ખી. આ.)
પ્લેટો-ઍરિસ્ટોટલની કાવ્યવિચારણા, ૧૯૬૯



વિવેચન :

ઉપક્રમ, ૧૯૬૯

અનુક્રમ, ૧૯૭૫

વિવેચનનું વિવેચન, ૧૯૭૬

અનુષંગ, ૧૯૭૮



ભાષાવ્યાકરણ :

ભાષાપરિચય અને ગુજરાતી ભાષાનું
સ્વરૂપ, ૧૯૭૩, ૧૯૮૩ (ત્રી. આ.)



સંપાદન :

મુદ્રાભાગ્યરિત્ર (ડૉ. મધુસૂદન પારેખ અને

રતિલાલ નાયક સાથે), ૧૯૬૭, ૧૯૭૫ (ત્રી.આ.)

સદર્ભ (ડૉ. ચિમનલાલ ત્રિવેદી સાથે), ૧૯૭૫

નિબંધ અને ગુજરાતી નિબંધ, ૧૯૭૬

ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા, ૧૯૭૭

એકાંકી અને ગુજરાતી એકાંકી, ૧૯૮૦

જિનવર્ણકૃત આરામગોભારાન (કીર્તિદા

વેંશી સાથે), ૧૯૮૩

કાન્ન વિશે (મુધા અઝરિયા સાથે), ૧૯૮૩

નિવેદન

અહીં સંગૃહીત કરેલા લેખો આ પૂર્વે અન્યત્ર છપાયેલા છે. તેમાંથી નિબંધ વિશેનો લેખ અહીં વિરતારાયેલો છે તે ટૂંકી વાર્તા વિશેનો લેખ પણ થોડોક અભાજિત કર્યો છે.

સ ગ્રહને ગુજરાત રાજ્યની ભાષાનિયામકની કચેરીની આર્થિક સહાય મળી છે તેથી પ્રકાશન સ્વરણ થયું છે. સંકળાયેલા સૌનો હું આભારી છું.

પ્રદેવાયનમા ચિ. રોહિતની, શબ્દસૂચિમા ચિ. કીર્તિદાની અને શુદ્ધિપત્રકમા પ્રાધ્યાપકમિત્ર શ્રી કાતિભાઈ ગાહની મદદ મળી છે તેનો આનંદ છે.

જયંત કોઠારી

૧૧ ફેબ્રુઆરી, ૧૯૮૮

શુદ્ધિપત્રક

પૃ./પં.

શુદ્ધ

બ્રિટેનિકા

brief

ઓપ્

એલિમ-ટ્રેસ ઓપ્

કલોસ

એરિસ્ટોટલ

લૂગડાની

‘જયા જયંત’

ચિત્રણે

સરચાઈભરી

વ્યાસંગ

મત

વર્ણવાયેલા

શાકટ

પશ્ચિમ

ફૂલ

ચાલો

નેજર્

૩/૧

૮/૨૬

૧૦/૨૭

૨૨/૨૬

૨૨/૨૬

૫૫/૨૫

૫૮/૨૬

૭૮/૨૭

૮૭/૨૦

૧૫૮/ક્રિ.લા.

૧૨૦/ક્રિ.લા.

૧૬૬/૧૩

૧૬૮/૨૪

૧૭૧/૨૨

૧૭૭/ક્રિ.લા.

૧૭૭/૧

૧૭૮/૨

૧૭૮/૧૦

અનુક્રમ



સાહિત્યસ્વરૂપચર્યા

નિબંધ : વ્યાખ્યા, વ્યાપ, વ્યાવર્તકતા/૧

ટૂંકી વાર્તા : કેટલાક દૃષ્ટિબિંદુઓ/૨૮

એકાંકી : આજના કેટલાક સદર્શો/૫૩



અભ્યાસલેખો

‘મનદુકુમાર’નું વસ્તુવિધાન/૭૧

‘સરસ્વતીચંદ્ર’ - વર્ણનો અને વર્ણનશૈલી/૯૬

‘રાઈનો પર્વત’ - સાહિત્યનાટક તરીકે/૧૧૮



અથસમીક્ષાઓ

અભિવ્યક્તિના આગવા મરોડથી થયેલું વાસ્તવચિત્રણ

(‘અડોઅડ’, ભાનુપ્રસાદ પડયા)/૧૩૦

આધુનિકતાવાદી નહીં પણ આધુનિક વાર્તાઓ

(‘બહાઈ હોસ’, સુધીર દલાલ)/૧૪૪

સરચાઈભરી સંવેદનકથા

(‘ચિહ્ન’, ધીરેન્દ્ર મહેતા)/૧૫૪

તેજસ્વી દૃષ્ટિ નહીં, પણ અભ્યાસનિષ્ઠા

(‘અખો એક રવાખ્યાય’, ડૉ. રમણલાલ પાઠક)/૧૬૩

પૂર્વ-પશ્ચિમ પુરાન-અધુના

(‘પૂર્વપર’, ભોળાભાઈ પટેલ)/૧૭૩

વેધક દૃષ્ટિ અને વિચારસભાર

(‘પરિધિ’, દિગ્વીશ મહેતા)/૧૮૫



શબ્દસૂચિ/૧૮૩

નિબંધ : વ્યાખ્યા, વ્યાપ, વ્યાવર્તનના

‘નિબંધ’ સંજ્ઞા

‘નિબંધ’ શબ્દ સંસ્કૃત ભાષાનો છે, પરંતુ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં એ નામનો કોઈ સાહિત્યપ્રકાર નહોતો. ‘નિબંધ’ શબ્દનો “(કોઈ પણ પ્રકારની) સાહિત્યિક રચના” એવો અર્થ સંસ્કૃત કોશોમાં નોંધાયેલો છે, પણ એ અર્વાચીન સમયનો છે. ગુજરાતીમાં ‘નિબંધ’ શબ્દ અંગ્રેજી ‘એમે’ શબ્દના પર્યાય રૂપે યોજાયેલો છે અને અંગ્રેજી ‘એમે’ નામના સાહિત્યપ્રકારનાં મૂળ, કેન્ય લેખક મોન્ટેઇનનાં રચનની શૈલીમાં અંગત ભાવે-થયેલાં લખાણોમાં છે એ હવે જાણીતી વાત છે. મોન્ટેઇનના ‘એસેઇઝ’ના બે ભાગ ૧૫૮૦માં પ્રગટ થયા, જેમાં ૯૪ રચનાઓ હતી. ૧૫૮૮ની ચોથી આવૃત્તિમાં ત્રણ તરફ લખાણોવાળા ત્રીજા ભાગ ઉમેરાયો. આ રચનાઓની કુલકીલક વર્ગીકરણ પદ્ધતિઓ જોડીને આખે વળગે એવી હતી :

૧. એ અંગત ભાવે થયેલાં લખાણો હતા. લેખકના વ્યક્તિત્વનું એમાં પ્રતિબિંબ પડ્યા કરતું હતું, એટલે સુધી કે મોન્ટેઇનને તો એમ કહેવું કે “હું આલેખું છું મારી જાતને”

૨. જાતનું આલેખન એમાં નિખાલસતાભર્યું હતું. પોતાને થયેલી પહેલી ઇન્દ્રિયસંવેદનાઓથી માંડીને ચાલેલી સમગ્ર ભાવ-વિચારમાળા એમાં આવરી લેવાયેલી હતી. મોન્ટેઇન પોતાના આલેખનવિષય ‘જાતને’ “કેટલો તુચ્છ અને મિથ્યા પદાર્થ” એમ કહીને નિર્દેશ છે એ એનું આલેખન કેટલું નિઃકોચ હશે એ સૂચવે છે. આથી જ, મોન્ટેઇનને “માણસ તરીકે પોતે જે અનભર્યું હોય તે લેખક તરીકે વર્ણવનાર પહેલી વ્યક્તિ” તરીકે ઓળખાવાયેલ છે.

૩. એમા જાતજાતના વિષયોની વાત થયા કરતી હતી. વાર-વાર વિષયાન્તર થતું હતું અને શૈલીમાં શિથિલતા કે નિર્બંધતા વરતાતી હતી. વિચારસાહચર્યથી વિષય આગળ ચાલતો હતો.

૪. દાખલાદૃષ્ટાંતોની એમા પ્રચુરતા હતી. ઉદાહરણો પણ ગૂંથાતાં હતા અને વિસ્તૃત વાચનની છાયા ઝિલાતી હતી.

૫. વિષય પરત્વેનાં બધી બાજુના દૃષ્ટિબિંદુઓ રજૂ થતા હતા પણ છેવટે કશા નિર્ણય વિના વાત પૂરી થતી હતી. એટલેકે એક જાનનું સ્યાદવાદી વલણ વ્યક્ત થતું હતું.

સાહિત્યરચનાનું આ એક નવું જ રૂપ હતું. આ પૂર્વે આને મળતા દૃષ્ટાંતકે રૂપો ખેડાયેલાં - કાચરીઓ, નાંધો, પત્રો, હાંસિયા-નાંધો, તત્રીનાંધો, સૂત્રવાક્યો વગેરે. એમાં જીવનનિરીક્ષણને ચિંતન આવતું, અરઠ શૈલી અને દૃષ્ટાંતકથાઓનો વિનિયોગ પણ થયેલો. સેનેકા ને પ્લુટાર્કનું કાર્ય એ રીતે ઘણું નોંધપાત્ર હતું મોન્ટેઇન પર એમનું ઝણું પણ છે, પરંતુ મોન્ટેઇનને જે સાહિત્યરચના સિદ્ધ કરી તે એના પૂર્વે કશું સિદ્ધ થઈ નહોતી. આથી, આ નવો રચના-પ્રકાર મોન્ટેઇનને એને માટે ચોજેલા 'એસે' નામથી જ ઓળખાતો થયો અને મોન્ટેઇન એના પિતા લેખાયો. અગ્રેજી સાહિત્યમાં આ રચનાપ્રકારનું ઉત્તમ રીતે ખેડાણ થયું.

નિબંધના સાહિત્યપ્રકારના ઉદ્ભવની આ કથા હોઈને એના ઘણાં વ્યાખ્યા-વિવરણો મોન્ટેઇન-શૈલીની રચનાઓને અનુલક્ષીને જ થાય એ સ્વાભાવિક છે. નમૂના રૂપે એક, ડૉ. જોન્સનની જૂની ને જાણીતી અને ખીજી, અગ્રેજી વિશ્વકોશની સર્વમાન્ય ગણાય એવી - એમ બે વ્યાખ્યાઓ જુઓ :

ડૉ. જોન્સન : "નિબંધ એટલે મનનો યદ્યદ્ધાવિહાર, નિયમાનુસારી ને વ્યવસ્થિત રચના નહીં, પણ નિયમવિહીન, પચીને એકરસ ન થયેલો પદાર્થ" ૧

એન્સાઇક્લોપીડિઆ બ્રિટાનિકા, ૧૮૬૫ . “અંગ્રેજ માનસને માટે ખરે નિબંધ માપસગની લખાઈની, સામાન્ય રીતે ગદ્યમય રચના હોય છે, જે પસંદ કરેલા વિષયનું અને એ વિષયના લેખક સાથેના સંબંધનું હજારો ને અગ્રકતી રીતે આલેખન કરે છે.”^૨

શુજરાતીમાં ઝડાસાહેબ, સુન્દરમ, ઉમાશંકર, દિગ્વીશ મહેતા એ સૌના વ્યાખ્યા વિવરણ પણ આ પ્રકારના જ છે. ‘નિબંધ’ શબ્દને, આ ગીત, અંગત શૈલીનાં લખાણો માટે મર્યાદિત કરાને બિનંગત ભાવે થયેલા વસ્તુપ્રધાન લખાણોને ‘નિબંધ’ને બદલે ‘વિષય’ (ટીમ) કે ‘લેખ’ (આર્ટિકલ)ના નામથી ઓળખાવવાનું પણ મૂલ્યવવામાં આવે છે. પણ એ હકીકત પ્રત્યે ભાગ્યે જ દુર્લભ થઈ શકે કે આજ સુધી ‘એમે’ કે ‘નિબંધ’ નામથી ઓળખાયેલી રચનાઓમાં મૂળવે એવું, એને એક ગાભાપટ્ટરો (રેગ બેંગ) કહેવાનું મન થાય એવું વૈવિધ્ય નજરે પડે છે અને ગંભીર વસ્તુપ્રધાન લેખનપ્રકારને પણ ‘એમે’ કે ‘નિબંધ’ કહેવાની રૂઢિ ભાગ્યે જ કંઈ ઓછી બળવાન છે. શુજરાતીમાં તો આ ભથી જ ‘નિબંધ’ને ગંભીર વસ્તુપ્રધાન લેખનપ્રકાર તરીકે જોવાની પરંપરા વિકસી છે અને પછીથી ચાલુ રહી છે એ નવલરામની, નર્મદની, અને મણિલાલની પણ, નિબંધની વ્યાખ્યાઓ જેતા અને વિશ્વનાથ ભટ્ટનો શુજરાતી નિબંધસાહિત્ય વિશેના લેખ જેતા જણાઈ આવશે.

irregular, undigested piece, not a regular and orderly composition.

૨. to the English mind the true essay is a composition of moderate length, usually in prose, which deals in an easy, cursory way with the chosen subject, and with relation of that subject to the writer

૩. ડુઓ અબ્રામ, ઓગસ્ટ ૧૮૬૮, પૃ. ૩૭.

૪. નવલરામ “પ્રાઈ પણ બાબત ઉપર જોતાના જે વિચારો

વિશ્વનાથ ભટ્ટે ‘નિબંધ’ સંજ્ઞા ગંભીર લેખનપ્રકાર માટે જ રાખી, રસજ્ઞતા લેખનપ્રકાર માટે ‘નિબંધિકા’ નામ સૂચવ્યું છે. ઉમાશંકર જોશી વગેરેને પણ ‘સર્જક’ ‘લક્ષિત’ ‘રસલક્ષી’ ‘કલ્પનાપ્રધાન’ ‘હળવો’ ‘વિકૃત’ ‘શિક્ષક’ ‘લક્ષિતેતર’ વસ્તુપ્રધાન’ ‘ગંભીર’ એવાં વિશેષણો લગાડીને ‘નિબંધ’ના સાહિત્યપ્રકારની વાત કરવી પડે છે તે પણ ‘નિબંધ’ સંજ્ઞા આપણે ત્યાં મોન્ટેઇન-શૈલીના નિબંધો માટે મર્યાદિત થઈ નથી એ બતાવે છે.

નિબંધની વ્યાખ્યા

નિબંધને નામે ઓળખાવાયેલી રચનાઓ એટલી વિવિધ પ્રકારની મળે છે કે એમનું કોઈ લઘુત્તમ સાધારણ ગુણલક્ષણ તારવવાનું આપણે કરીએ તો એમાં ભાગ્યે જ કશું, નિબંધના સાહિત્યસ્વરૂપને સમજાવે એવું, બચે. ‘માપસરની લંબાઈની ગદ્ય-રચના’ કે એવું કંઈક કહીને આપણે ચલાવવું પડે. નિબંધના આ કે તે પ્રકારને અનુલક્ષીને વ્યાખ્યા કરીએ તો ઘણું એની બહાર રહી જાય. અને નિબંધના સર્વ અવસ્થાન્તરોનાં વ્યાવર્તક લક્ષણને સમાવે તથા નિબંધના સાહિત્યપ્રકારના વ્યાપને ખ્યાલ આપે એવી વ્યાખ્યા કરવા જઈએ તો એ વ્યાખ્યાને બદલે વર્ણન જેવી બની જાય. છતાં નિબંધના સાહિત્યપ્રકારને એના સઘળા સ્વરૂપવૈવિધ્યમાં

હોય તે બીજાને બરાબર લખી જણાવવા એને નિબંધ કહે છે.”

નર્મદ : “નિબંધ લખવા જેવીતેવી વાત નથી પોતાના મનની કલ્પના કાગળ ઉપર સંબંધ રાખી લખી જણાવવી તથા ટેટલીએક બાળતોમાં ત્રિકાનોના મનો શોધવા પડે છે. તથા તેઓ પોતાના અવમા જેવી ગીતે વાક્યચોજના કરી ગયા છે તે સર્વ જાણવું જોઈએ.”

મણિલાલ : “વિષયનો અર્ક બાધી તેનું સ્વરૂપ આપવું અને તેનું સમર્થન બેચાર દૃષ્ટાંતોથી અને બેચાર પ્રશ્નોક્રોથી કરવું એટલામાં નિબંધનું નિબંધત્વ નથી. નિબંધ તે છે કે જેનું વચનેવચન અનુભવની અધિ છે, જેની વાક્યરચના સૂત્રરૂપ છે અને જેનો ઉપદેશ હૃદયના ગર્ભને તુરત જ આવાત કરી દાણવાનું તદ્દાતરતા ઉપલવે છે.”

અમજવો હોય તો આ દેહી પદ્ધતિ જ કામ આવી શકે. આ પ્રકારના એક પ્રયત્ન લેખે નીચેની વ્યાખ્યા જોવા-વિચારવા જેવી છે.

“નિબંધ એ ગદ્યરચનાનો એક પ્રકાર છે, જેનું સ્વરૂપ મુળભૂતપણે અર્થઘટનાત્મક છે પણ જેમાં શૈલી અને નિરૂપણપદ્ધતિમાં ગણનાપાત્ર મુક્તતાને અવકાશ રહે છે. એ, યેષકની પસંદગીના કાઠ પશુ વિષયને વૈયક્તિક કે મીમિત દૃષ્ટિકોણથી (સામાન્ય રીતે એક એક વાંચી શકાય એટલા લઘુકોણથી) નિરૂપે છે લેખકનું મીમિત દૃષ્ટિબિંદુ એની વિષયની પસંદગીમાં, શૈલીમાં, નિરૂપણપદ્ધતિનાં કે નિબંધના સામાન્ય અરમા પ્રગટ થાય છે.”

આ વ્યાખ્યા પણ અહીં તહીં એક થા ખીજ લેખનપ્રકાર તરફ કંઈક ઝૂકતી જણાયે, તોપણ ‘નિબંધ’ નામથી ઓળખાયેલી મહત્ત્વની રચનાઓને લક્ષમાં રાખીને એ બાંધવામાં આવેલી હોવાથી એને આવારે નિબંધનાં લક્ષણો અમજવાનો પ્રયત્ન એક દરે ફળદાયી નીવડે તેમ છે. આ વ્યાખ્યામાંથી નિબંધનાં નીચે પ્રમાણેના લક્ષણો ક્ષવિત થાય છે.

૧. સૌ ક્ષમ, નિબંધ એ ગદ્યરચનાનો એક પ્રકાર છે. અંગ્રેજીમાં ‘એસે’ નામની પદ્યરચનાઓ મળે છે, જેમકે ‘એસે ઓન ક્રિટિસિઝમ’ (પોપ) વગેરે. પણ આ અપવાદરૂપ દાખલાઓ છે. અન્યરૂપમાં ‘નિબંધ’ નામી પદ્યરચનાઓ જણીતી નથી, પરંતુ

૧. An essay is a prose composition, primarily interpretative in nature but permitting considerable freedom of style and method, treating any subject the author may choose from a personal or limited standpoint (usually at length suitable for reading at one sitting) and revealing in the choice of subject, style, method or general tone, the personality or the limited view-point of the author. — કુર્ટ વાન, ‘એન્સયુરી ઇન્ટ્રોડક્શન ટુ ઇંગ્લિશ એસે’, પૃ. ૩.

દલપતરામ વગેરેની 'વાદ' પદવા વિશે' જેવી કવિતા પદ્યદેહી નિબંધ જ હતી. એટલે પદ્યમાં નિબંધલેખનની શક્યતા સાવ નકારી ન શકાય તેમ છતાં હવે ગદ્યનું વાહન પૂરતું હાથવગ્ન થઈ ગયેલું હોઈ પદ્યમાં નિબંધ મળવાના સભવ ઘણા અદ્ય થઈ ગયા છે. એટલે નિબંધને મુખ્યત્વે ગદ્યરચનાના એક પ્રકાર તરીકે ઓળખાવવામાં કશું ખોટું નથી.

૨. નિબંધ મૂળભૂત રીતે અર્થઘટનાત્મક કે વિવરણાત્મક સાહિત્યપ્રકાર છે. એનું મૂળ જીવનનું અવલોકન કરવાની અને પોતાના અવલોકનોનો અર્થ વિચારવાની વૃત્તિમાં રહેલું છે. બાઈબલમાં, કૉન્ફેશિયન્સ કે લાઓત્સેના વચનોમાં નિબંધના ખીજ જેવામાં આવે છે તે આ કારણે. કહેવતો, સૂત્રાત્મક વાક્યો, ડાયરીઓ-નોંધવહીઓ પત્રોમાનાં ટીકાટિપ્પણ, હાસિયાનોધ, યોધાત્મક સાહિત્ય, આધુનિક વર્તમાનપત્રોની ટૂંકી તંત્રીનોંધ વગેરે રૂપે પણ જીવન-નિરીક્ષણે આવતાં હોય છે. એ રીતે એ લેખનપ્રકારોને નિબંધ સાથે નિકટનો સગાઈસંબંધ છે. જીવનનિરીક્ષણ એ લેખનપ્રકારોથી જરા આગળનું વિકસિત વ્યવસ્થિત સ્વરૂપ ધારણ કરે ત્યારે નિબંધ અસ્તિત્વમાં આવે.

આનો અર્થ એવો નહીં કે કોઈ મુદ્દાનું દલીલપૂર્વકનું પ્રસ્થાપન ઉત્થાપન, કોઈ જટિલ વિષયનું સ્પષ્ટ સુરેખ કથન નિબંધમાં હોવું જોઈએ. જીવનના કોઈ એક ચોક્કસ ખિંદુએ રહીને કરેલી નાનકડી જીવનસમીક્ષા એ હોય એટલે બસ. સમગ્ર વિષયને ચિત્તનનો એક પાસ લાગેલો હોય આપણી આજુબાજુના જીવન પર, નિબંધ, એક દિવાસળીના જેવો નાનકડો કૌતુકભર્યો પ્રકાશ ફેંકે.

છેવટે મુખ્ય મુદ્દો એ છે કે નિબંધનું પ્રધાન લક્ષણ નવી સામગ્રી નિપજાવવી એ નથી, પણ અસ્તિત્વ ધરાવતી સામગ્રીની સમીક્ષા કરવી એ છે. અન્ય સર્જનાત્મક સાહિત્યપ્રકારોથી નિબંધનું મહત્ત્વનું ભેદક લક્ષણ હોય તો તે આ જ છે

૩ નિબંધના વિષયસ્તુને કોઈ સર્યાદા નથી. તુચ્છમા તુચ્છ કે ગંભીરમા ગંભીર વિષય લઈને પણ નિબંધકાર પોતાનું અવલોકન પ્રગટ કરી શકે છે. ટાકણીથી માંડીને તારામડળ સુધીના, આશાથી માંડીને અદ્વૈતવિચાર સુધીના કોઈ પણ વિષય નિબંધમા આવી શકે છે. આમ છતાં કેટલાક વિષયો તરફ નિબંધકારે વળીવળીને આવતા દેખાય છે - વાર્તાલાપ, મૈત્રી, અસહિષ્ણુતા, હિંમત, વિનય, વાચન, ગાલુ તથા છવન અને નાહિત્યનાં વ્યક્તિત્વો દરક યુગની પોતાની વિશિષ્ટ વિષયપદ્ધતી પણ હોય છે, જોકે સામાયિક વિષયો એ સમયના વાચકો માટે આદર્શ હોય છે, પણ થોડા સમયમા જ પોતાનું આકર્ષણ હુમારી ખેંસતા હોય છે.

કોઈ ગંભીર વિષય પર ગંભીર રીતે લખાયેલો તે જ નિબંધ એ વાત ખરી નથી. પોને જેના વિષે કશું ન જાણતો હોય તેના પર પણ નિબંધકાર મોજથી લખે, કેમકે એમાં એ પોતાના અજ્ઞાન વિશે જ લખજો. અહીં વિષય સાથેના પોતાની જાતનો સંબંધ પ્રગટ કરવો એ જ નિબંધકારનું લક્ષ્ય હોય છે. આ રીતે, નિબંધમા કોઈ વિષય રજૂ ન થતો હોય એમ પણ બની શકે.

૪ પોતાના વિષયનું સાગોપાંગ સર્વગ્રાહી નિરૂપણ કરવું એ નિબંધનું લક્ષ્ય હોતું નથી. અગ્રેય 'એમે' શબ્દનો મૂળ અર્થ છે પ્રયત્ન, અજ્ઞમાયશ, કાર્મયનાહિ ધોરણે રજૂ કરેલું કશુંકે એમાં વિષયની જાડી-મોટી રૂપરેખા જ હોય કે વિષયનું પોતાને સ્વર્ગી ગયેલું કોઈ એકાદ પાસું જ પસંદ કરીને લેખક ચાલ્યો હોય. નિબંધને કેટલીક વાર અપૂર્ણ (ઇન્કમિપ્લેટ) લેખવામા આવે છે તે આ કારણે. ઉપરાંત, નિબંધનેખક સ્વસ્થતાથી, જીડાણથી, નિરાતથી વિચાર કરીને લખતો નથી, પણ વિષયની પોતાના મન પર જે તાણ ત્વરિત ધાપ પડી હોય એને આલેખતો હોય છે, પોતાના તે-તે જાણના મનોવ્યાપારોને વ્યક્ત કરતા હોય છે. ખેડને, આથી જ, પોતાના નિબંધને 'જિજ્ઞાસુવૃત્તિ, અન્વેષકશુદ્ધિથી નહીં પણ મર્મગ્રાહી રીતે

ટપકાવેલી ટૂંકી નોંધો”^૬ તરીકે, તૃપ્તિ આપનાર નહીં પણ ક્ષુધા જગાડનાર મીઠાના કણ તરીકે, ઓળખાવેલા. નિબંધમાં વિચારસિદ્ધિ, વિચારની પરિપૂર્ણતા નહીં પણ વિચારપ્રેરકતા હોય. ડૉ. ઝેન્સને નિબંધને ‘અપકવ રચના’ (અન્ડિજેસ્ટેડ પીસ) કહેલો તે કદાચ આ અર્થમાં.

વિષયનિરૂપણમાં આ વૈયક્તિક કે સીમિત દૃષ્ટિબિંદુ એ નિબંધને પ્રબંધ (ટ્રીટાઇઝ)થી જુદો પાડનાર મહત્ત્વનું લક્ષણ છે. પ્રબંધ, વિષયનાં સર્વ પાસાંઓનો સર્વ ખાજુથી સંપૂર્ણ અભ્યાસ કરવાં તાકે. નિબંધ તત્કાલ આત્મેખનથી સર્જાયેલું રેખાચિત્ર છે; પ્રબંધ સર્વાંગસંપૂર્ણ રંગચિત્ર છે. અલખત, અગ્રેજીમાં લોક જોવાનાં ‘એસે’ નામથી ઓળખાયેલાં પરંતુ વ્યવસ્થિત શાસ્ત્રીય વિચારણાનાં વિસ્તૃત ગ્રંથાકાર લખાણો મળે છે, પણ અહીં ‘એસે’ (=પ્રયત્ન, અજમાયશ) એ નામ લેખકે કદાચ નમ્રતાથી આપ્યું હોય. ગુજરાતી ‘નિબંધ’ (= નિબંધ રચના) શબ્દ તો વ્યવસ્થિત વિચારતત્ત્વવાળી કોઈ પણ કૃતિ માટે વાપરી શકાય તેવો છે. સુધારાયુગ ને પાંડિત યુગમાં ‘નિબંધ’ શબ્દ કીકકીક વિસ્તૃત નિરૂપણવાળી રચનાઓ માટે પણ વપરાયેતો આમ છતાં, લાંબી અભ્યાસપૂર્ણ રચના માટે ‘એસે’ કે ‘નિબંધ’ શબ્દનો પ્રયોગ કંઈક અપવાદરૂપ છે. એવી રચનાઓને ‘પ્રબંધ’ લેખી એનાથી નિબંધની જે ભિન્નતા છે તે લક્ષમાં રાખતી નેરોએ.

૫. નિબંધ પ્રમાણમાં ટૂંકો હોય છે, એની લંબાઈ માફકસરની હોય છે એટલું કહી શકાય, પણ એની નિશ્ચિત મર્યાદા બાધવી શક્ય નથી. બહુબહુ તો સખંગ એક બેઠકે વાંચી શકાય એટલું એનું લંબાણ હોવું જોઈએ એવી મર્યાદા આંકી શકાય પરંતુ એમાંયે થોડાક સો પાનાથી થોડાક હજાર ગખદો સુધીની રચનાઓનો સમાવેશ થવાનો. નિબંધ કોઈ 'ગ્રંથ' ન હોય એમ પણ આપણે કહી શકીએ, જોકે મેકેલે અને હર્બર્ટ સ્પેન્સર જેવાના નિબંધો નાનકડી ચોપડી જેવા જ છે. એટલે કોઈ પણ નિયમમાં અપવાદ તો રહેવાના જ, અને સાહિત્યસ્વરૂપની સીમા પરનાં દૃષ્ટાંતો પણ મળવાનાં જ.

૬. જીવનનું અવલોકન અને અર્થઘટન એ નિબંધનું મૂળભૂત અને વ્યાવર્તક તત્ત્વ હોઈ જીવનના વાસ્તવ સાથે એને સીધો સંબંધ રહે છે. એટલેકે જીવનનું કોઈક સત્ય એ પ્રગટ કરવા તાકે છે. કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકારને છેવટે જીવનના સત્ય સાથે સંબંધ હોય છે, પણ નિબંધનો સત્ય સાથેનો સંબંધ અપરોક્ષ હોય છે તે વધુ ગાઢ પણ હોય છે. એ સાચું છે કે નિબંધમાં લેખકનું પોતાનું વાસ્તવદર્શન પ્રગટતું હોય છે અને નિબંધકાર શાસ્ત્રીય અભ્યાસપૂર્વક લખતો હોતો નથી તેથી નિબંધમાં પરમ શાશ્વત સત્યોના ઉદ્ઘાટનને ભાગ્યે જ અવકાશ હોય છે. એમાં તો રોજિંદા જીવનની ઘટમાળમા નજરે ચડતા સત્યના નાનાનાના અશો આવેખાતા હોય છે. પણ આ નાનાનાના સત્યોનું મૂલ્ય ઓછું નથી હોતું. આપણું જે માનવીય જીવનસત્ય હોય છે તે આવાં નાનાનાના સત્યોથી જ રચાતું હોય છે.

૭. નિબંધ જે વાસ્તવદર્શન કે સત્યદર્શન રજૂ કરે છે તેની પ્રતીતિ પણ એ આપણામાં જન્માવવા ચાહે છે. અલખત, નિબંધકાર કશા વિશે મતાગ્રહી થતો નથી તે જ્ઞાનનો એક શાંત પ્રકાશ જ પાથરે છે. પણ આ રીતે, નિબંધ સૌ સાહિત્યસ્વરૂપોમાં સૌથી વધારે

હાઈ છે ૭

આ કાર્ય કરવાની નિબંધની રીત અનેક પ્રકારની હોઈ શકે છે. કેટલાક નિબંધો આ કાર્ય સીધેસીધું કરે છે; આપણી સમક્ષ એક દલીલ રૂપે આવે છે, ઉદ્બોધન કે સમન્વયનો ખુલ્લો પ્રયત્ન કરે છે અને નિબંધલેખક આપણને સીધું સંબોધન કરે છે. આ સૌથી વધારે નિબંધાત્મક નિબંધ છે. પણ કેટલાક નિબંધો પોતાનો આ હેતુ છુપાવતા હોય છે અથવા-તો એને ગૌણ બનાવી દેતા હોય છે. નિબંધના કથનાત્મક, નાટ્યાત્મક કે કાવ્યાત્મક પ્રકારો આ રીતે અસ્તિત્વમાં આવે છે.

૮ નિરૂપણપદ્ધતિ અને શૈલીની બાબતમાં અપાર મોડગાશ એ નિબંધની એક મહત્ત્વની વિશેષતા છે. આપણે ઘણી વાર નિબંધાત્મક નિબંધને જ નિબંધ માનવાની ભૂલ કરતા હોઈએ છીએ. પણ હેતુલક્ષી નિબંધકાર વાર્તાત્મક, નાટ્યાત્મક કે વર્ણનાત્મક રચના પણ કરે. એટલેકે સીધું- કથન કરવાને બદલે પ્રસંગ, સંવાદ, પદાર્થચિત્રના રૂપમાં પોતાની વાત મૂકે. પત્ર, કટાર આદિ જ્ઞાતભાતના આકારોમાં પણ નિબંધને ઢાળે. કોઈ નિબંધકાર વીગતપ્રચુરતા દ્વારા, કોઈ તર્કમરણિ દ્વારા, કોઈ સંવેદનરસ દ્વારા પોતાનું કામ સિદ્ધ કરે

નિબંધની શૈલી ઔપચારિક-તેમ અનૌપચારિક હોઈ શકે. લેકે નિબંધમાં વિચારોની વ્યવસ્થિત માંડણી હોય અથવા-તો વાખરાયેલા વિચારો (“ડિસ્પસર્ડ મેડિટેશન્ઝ” – બેકન), મનનો વિહાર (“અ લૂઝ સેલી ઓવ્ સાઇન્ડ” – ડૉ. બ્રેન્સન), નિરાતની ભાથતી વાતચીતની સહજતા અને મોડગાશ હોય સંપૂર્ણપણે પચારિક અને સંપૂર્ણપણે અનૌપચારિક – એવા બે છેડાની વચ્ચે અનેક અવાંતર સ્થિતિઓ શક્ય છે, તેમ નિબંધની નિરૂપણપદ્ધતિઓ. ૭ શૈલીઓનું જ્ઞાતભાતનું મિશ્રણ પણ થઈ શકે છે. તેથી લેખકલેખકે

૭. Persuasion, then, is at the heart of all essays ..
— મ્કોલ્ડ અને ક્લોસ, ‘એલિમન્ટ્સ ઓવ્ ધ એસે’, પૃ. ૫

તેમ નિબંધનિબંધે પણ નિબંધનો આગવો આકાર અને આગવી શૈલી સર્જતાં લાગવાનાં.

એ લક્ષ્યમા રાખવું જોઈએ કે નિબંધમાં મનનો મુક્ત વિહાર હોય તોપણ એમા આકૃતિનું એકત્વ તો હોવું જોઈએ, ફરીફરીને મુખ્ય મુદ્દા પર આવવું જોઈએ. નિબંધનો વિકાસ કોઈ એક કેન્દ્રીય ખીજરૂપ વિચાર કે મનોવૃત્તિની આસપાસ થવો જોઈએ. કોઈ વિશાળ થિએટરની સર્વ હરોળો આપણી આખને નાટ્યભૂમિ તરફ જ દોરી જાય છે, તેમ નિબંધમા પણ સર્વ છૂટી લાગતી વીગતો કોઈ એક લક્ષ્યનો સંકેત કરે એમ બનવું જોઈએ.

એક સમયમા નિબંધના સાહિત્યસ્વરૂપમાં સમાર્જિતતા-સુધડતાનો અભાવ જોઈલો. સ્વાભાવિક લેખાનો હતો ને એના પર જોઈલો ભાર મૂકવામા આવતો હતો તેવી સ્થિતિ આજે કદાચ નથી રહી. હવે નિબંધમાં વત્તેઓછે અંગે સમાર્જિત, પ્રયત્નપૂર્વક સુધડ બનાવેલા આકારની અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે.

નિબંધના સ્વરૂપની આ લવચીકતા બરાબર લક્ષ્યમાં રહે તો નિબંધની, એની અનેકવિધ શક્યતાઓને શૂઝાવતી સાકડી વ્યાખ્યા કરવામાથી બચી શકાય.

૯. નિબંધ એક અત્યંત મહત્ત્વનું લક્ષણ તે એમા ઊપસતી લેખકના વ્યક્તિત્વની છાપ છે. આપણે જોયું કે નિબંધ વિષય-પસદગી, નિરૂપણપદ્ધતિ, શૈલી ને વાસ્તવદર્શન સુધ્ધાંમા એવી મોકળાશ ધરાવે છે કે એમાં લેખકના વ્યક્તિત્વનો પ્રવેશ થવો અત્યંત સહજ થઈ જાય છે. વળી નિબંધ હેતુક્ષી સર્જન છે. લેખક પોતાનું અત્યંત અપેક્ષા સુધી પહોંચાડવા આઠે છે. એ સાચન કારું કથન નથી કરતો, આપણને અંગોધન કરે છે. પ્રગટ વિચારવિનિમય પરનો આ ભાર પણ લેખકની હપરિથનિને આવશ્યક બનાવે છે સામાન્ય વિચરણાત્મક ગદ્યથી નિબંધના સાહિત્યપ્રકારની આ જ વ્યાવર્તકતા છે.

આમ તો કોઈ પણ લેખન પાછળ લેખકનું વ્યક્તિત્વ પડેલું

હોય છે. કેવળ શાસ્ત્રીયતાથી લખવું શક્ય જ નથી. ‘શુદ્ધ હકીકતો’ હોતી નથી અને શબ્દમાં પણ વ્યંજકતા હોય છે. નિબંધકાર તો, કોઈ પણ સાહિત્યસર્જકની પેઠે, શાસ્ત્રકાર તરીકે નહીં પણ માનવ તરીકે લખતો હોય છે. એટલે એમા વ્યક્તિત્વના પ્રક્ષેપને વધુ અવકાશ છે. નાટક જેવા અન્ય સર્જનાત્મક સાહિત્યપ્રકારોમા લેખકનું વ્યક્તિત્વ અદૃષ્ટ, અગોચર, આવૃત રહે છે, જ્યારે નિબંધ-માં એ, ઉપર દર્શાવેલી રીતે સ્ફુટ આવિષ્કાર પામેલું હોય છે. નિબંધમાં ઘણી વાર વાક્યેવાક્યે લેખકના સિબજનો રણુકો આપણને સંભળાય છે. વૈયક્તિક નિબંધ તો લેખકના વ્યક્તિત્વની સર્વ સુષમા લઈને આવે છે. એમા આપણે સહભાગી બનીએ છીએ કાઈકની વિચારમાધુરીના, એના સ્વભાવસૌજન્યના, આપણી ન્યૂનતાઓની એની સહિષ્ણુતાભરી સમજદારીના, આપણી બકાઈઓ-ઢોગો પરના એના મર્મપ્રહારોના, ઇતિહાસકાર, તત્ત્વચિંતક વગેરેનાં લખાણોના વિષયોમા આપણને રસ ન હોય તો આપણે એ વાંચતા નથી, પણ નિબંધકારના વિષયમાં રસ ન હોય તોપણ નિબંધ આપણે વાંચીશું, કેમકે ત્યાં વિષય તરફ નહીં, લેખક તરફ આપણું લક્ષ હોવાનું. મોન્ટેઇને “હું આત્મેષુ છું મારી જાતને” એમ કહેલું અને નિબંધને લેખકનો ‘સમદ્ર્યી’ (કોન્સાન્સ્ટેન્શિઅલ) ગણાવેતો એ અહીં યાદ કરી શકાય એવુંક જે દ્રવ્યનો બનેલો છે તે જ નિબંધનું દ્રવ્ય છે. એટલેકે નિબંધનો વિષય લેખક પોતે જ.

નિબંધમાં લેખકના વ્યક્તિત્વનો આટલી હદે નિક્ષેપ થવો અનિવાર્ય નથી, લેખકેલેખકે અને નિબંધેનિબંધે એનું તારતમ્ય બદલાવાનું, પણ નિબંધ એક મર્યાદિત અને વૈયક્તિક દૃષ્ટિબિંદુને લઈને અવશ્ય આવે, જે એના લેખકનું જ હોય.

૧૦. નિબંધની સક્ષિપ્તતા, એના વિષયનિરૂપણની મર્યાદિતતા, અને એના વિષયની સામાન્યતાને કારણે કેટલીક વાર એવો ખ્યાલ પોષાય છે કે નિબંધ સરળ સુગમ સાહિત્યપ્રકાર છે. કેમે કહેલું કે

“નિબંધ એ સૌથી લોકપ્રિય પ્રકાર છે” કેમકે “જે લેખકમાં પ્રતિભા નથી કે પોતાની શોધને આગળ લઈ જવાની વૃત્તિ નથી તેને તેમજ વિવિધતા અને ઉપરછલ્લાપણાથી રાજી થતા સામાન્ય વાચકસમુદાયને એ માફક આવે છે.” ડૉ. બેન્સને પણ નિબંધ, અન્ય સાહિત્ય સ્વરૂપોને મુઝાબસે, લખવો સહેલો અને વાચવો સરળ માનેલો. પણ નિબંધના સાહિત્યપ્રકાર વિશેના આ એક ભ્રામક ખ્યાલ છે. સેન્ટ ખવે, બ્રહ્મચારી, એને અંધરો સાહિત્યપ્રકાર માનેલો કેમકે સારા નિબંધમાં સચનતાની અપેક્ષા છે, સંક્ષિપ્તતાની સાથે વિષયની આરપાર જવાની અપેક્ષા છે, એમાં સાધારણ વસ્તુને અસાધારણ નૂતનતાભરી બનાવવાની હોય છે. આ બધું કરવા માટે લેખક પોતાના વિષયનો પારંગત હોવો જોઈએ. નિબંધની ઉપરછલ્લી સરળતાથી છેતરાઈ એને સામાન્ય લેખકોનું કાર્યક્ષેત્ર માનવું એ અઝાંદસ શિખાઉ માટે વધારે યોગ્ય છે એમ માનવા જેની વાત છે.

નિબંધકાર નિબંધ અભ્યાસપૂર્વક લખતો નથી, એનો અર્થ એવો નથી એ અભ્યાસી નથી. એણે જીવનનું તો સતત જાગરૂકતાથી ગાઢ નિરીક્ષણ કરેલું હોય, લાખા સમય સુધી ગહન ચિંતનમનન પણ કર્યું હોય, ઉપગત, નિબંધ એ, આપણું આગળ જોયું તુંમ, જેટલે અંશે સમીક્ષા છે તેટલે અંશે સર્જન નથી. એવી સમીક્ષા માટે જેટલી વિવેક સાગથી તૈયાર હોય એટલી નિબંધમાં ખરડત વધારે આવે. આથી નિબંધ અમુક પ્રકારની યુગરિથિતિ, અમાજગિથિતિની અવજા ગળે છે. નિબંધો લખાય તે પહેલાં એ આવશ્યક છે કે ધ્યાન પુરતકા લખાયેલા અને વાચાયેલા હોવા જોઈએ. આ કારણે જ સાહિત્યના ઇતિહાસમાં નિબંધકાર કવિ અને ઇતિહાસકારની પછી જ આવે છે. નિબંધકાર પ્રસંગોપાત્ત, સહજ રીતે, પૂર્વાવિચારણા, પૂર્વાચોજના વિના, અનાયાસપાત્ર લખતો હોય એવું લાગે છે પણ એની પાછળ વ્યક્તિનિષ્ઠ અને સમાજનિષ્ઠ જ્ઞાનનો પરિપાક પડેલો હોય છે એ ખામ લક્ષમાં રાખવા જોઈએ.

માટે જ, નિયંધ લખવો જેમ સહેલું કામ નથી તેમ નિયંધ વાંચવો એ પણ સહેલું કામ નથી. નિયંધ વાચકની પાસે ઘણા ધૈર્યની અપેક્ષા રાખે છે. વાચકે મુક્ત વિહારમાંથી વિષયનો દોર પકડવાનો હોય છે, ઊંડા સંકેતો ઝીલવાના હોય છે, સદર્શો અને ઉદ્દેષ્યો ઉઠેલવાના હોય છે નિયંધ વાચક પાસે પણ ઘણી સજ્જતાની અપેક્ષા રાખે છે.

*

નિયંધના સાહિત્યસ્વરૂપને જરા વ્યાપકતાથી જોતાં આવાં કેટલાંક લક્ષણો તારવી શકાય છે. એમાંથી અમુક લક્ષણો અમુક નિયંધોમાં આગળ પડતા હશે, ખીજા ખીજામાં. અમુક લક્ષણો અમુક નિયંધોમાં ગૌણ કે ગેરહાજર હશે, તો ખીજાં ખીજાંમાં. નિયંધનાં આ ગુરુતમ સાધારણ ગુણલક્ષણો છે એ રીતે જોવું જોઈએ.

નિયંધ . વ્યાપ અને વૈવિધ્ય

નિયંધોનું વર્ગીકરણ કરવા જેસીએ ત્યારે કેવા-કેવા પ્રકારની રચનાઓનો નિયંધમાં સમાવેશ થાય છે અને નિયંધના સાહિત્ય-સ્વરૂપનો વ્યાપ કેટલો છે એનો ખ્યાલ આવે છે. દેખીતી રીતે જ નિયંધના સાહિત્યસ્વરૂપની સીમાઓ ક્યાં સુધી ગણવી અને એનું વર્ગીકરણ ક્યાં ધોરણોથી કરવું તેમ એમાં કેટલી ઝીણવટ કરવા સુધી જવું એ વિશે દષ્ટિભેદો હોવાના. એટલે નિયંધના જુદાજુદા પ્રકારના વર્ગીકરણો આપણને પ્રાપ્ત થવાના. આ વર્ગીકરણો એક-ખીજાને ક્યાંક છેદતાં હોય એવું પણ બનવાનું અને ક્યાં વર્ગમાં નાખવાં એની મૂઝવણ ઊભી કરે એવા સીમાવર્તી દષ્ટાંતો પણ મળવાનાં. આ રીતે, નિયંધના પ્રકારોનું ચિત્ર ઘણું ગૂંચવણભર્યું બનવા સક્ષમ છે. આપણે નિયંધના સાહિત્યસ્વરૂપના વ્યાપનો અદાજ આવે એ માટે એનાં વિવિધ પ્રકારનાં વર્ગીકરણોનો ટૂંકમાં પરિચય કરીએ.

ઔપચારિક અને અનૌપચારિક નિયંધ . નિયંધના સાહિત્ય-પ્રકારમાં સૌથી મોટો અને મહત્વનો ભેદ, મુખ્યપણે ઔપચારિક

(કોર્મલ) અને મુખ્યપણે અનૌપચારિક (ઇન્ફોર્મલ) નિબંધનો છે. વિચારપ્રતિપાદન, ઉદ્દેશોદ્ધન (પર્સુવેશન) એ નિબંધમાત્રનું લક્ષણ, પણ અનૌપચારિક નિબંધ એ કામ આકેડાકીય ગણતરી, નિષ્ણતાતોના અભિપ્રાયોના ઉદ્ધરણ વગેરે દ્વારા કરે, વ્યવસ્થિત વસ્તુલક્ષી ગતિથી ચાલે અને વિષયના અભ્યાસલેખની નજીક, ઓછેવત્તે અશે, રહે; ત્યારે અનૌપચારિક નિબંધ ઉદ્દેશોદ્ધનનું કામ અનુભવની અપીલ, સાદૃશ્ય વગેરે દ્વારા કરે, રસગતી મનસ્વી ગતિથી ચાલે અને સ્વતંત્ર સર્જનની ક્રાંતિએ, ઓછેવત્તે અશે, પહોંચે. ઔપચારિક નિબંધ તે મુરખ્ખીની વાણી છે, અનૌપચારિક નિબંધ તે મિત્રની વાણી છે - એ એક વિશ્લેષકથા છે. ઔપચારિક નિબંધ મુખ્યત્વે જોઇલક્ષી હોય ત્યારે અનૌપચારિક નિબંધ મુખ્યત્વે આનંદલક્ષી હોય.

અગ્રેજીમાં 'સિરિઅસ' અને 'લાઇટ', 'પોલાઇટ' અને 'કેમિસિઅર' કે 'પર્સનલ' અને ગુજરાતીમાં ગંભીર અને હળવો, લલિતેતર અને લલિત કે રસલક્ષી કે સર્જક, વસ્તુપ્રધાન અને કલ્પનાપ્રધાન કે વૈયક્તિક કે અગત - એવા વિશેષણોથી પણ નિબંધના જે મુખ્ય લેક્ષ્ણો નિર્દેશ કરવામાં આવે છે તે દૃષ્ટીકે વાર અગ્રેજીમાં 'થીમ' કે 'આર્ટિકલ' અને 'એસે', તેમજ ગુજરાતીમાં વિષય કે લેખ અને નિબંધ એવા મજાભેદ પણ યોજવામાં આવે છે. અનૌપચારિક નિબંધના વર્ગમાં આવતી રચનાઓમાં લાલિત્ય, હળવાશ ને કલ્પનાપ્રધાનતાની માત્રાઓ એટલીબધી જુદી જોવા મળે છે કે 'અનૌપચારિક' એની બહુસ્પર્શી સજા જ વધુ અન્વયક લાગે છે.

ઔપચારિક-અનૌપચારિકનો આ ભેદ એક સમજણ માટે છે. વિષયનું સંપૂર્ણપણે ઔપચારિક નિરૂપણ કે સાવ અનૌપચારિક નિરૂપણ શક્ય નથી. સામાન્ય રીતે નિબંધ એ જોની વચ્ચે ક્યાક મૂલતો હોય છે. કાંઈ પણ નિબંધ સર્વાંગે વસ્તુલક્ષી કે આત્મલક્ષી, નાટ્યાત્મક કે ઊર્મિમય હોઈ શકતો નથી. નિબંધકારોમાં જે સૌથી

વધુ વૈયક્તિક ભાવે લખનાર હોય તે પણ પોતાની લાગણીઓથી અળગો ન થઈ શકે ત્યાં સુધી કંઈ અર્થપૂર્ણ લખી શકતો નથી, અને સૌથી વધુ શાસ્ત્રીય નિબંધ પણ નિબંધકારના દષ્ટિબિંદુઓ ને અભિપ્રાયોના નાનકડા હિરસા પર જરાક પ્રકાશ તો પાડે જ છે. નિબંધના જુદાજુદા પ્રકારોમાં પણ ઔપચારિકતા અને નૌપચારિકતાનું જુદું જુદું તારતમ્ય હોવાનું. આ દષ્ટિએ શિખેના ‘ધ ડિક્શનરી ઓફ વર્ક્સ લિટરેચર’ (૧૯૪૩)માં આપેલું એક વર્ગીકરણ જોવા જેવું છે :

ઔપચારિકતા	અનૌપચારિકતા
વસ્તુલક્ષિતા	આત્મલક્ષિતા
બૌદ્ધિક રસ	કાલ્પનિક અનુભવનો રસ
નિબંધ	

પ્રબંધ લઘુ-અભ્યાસ (મૌનગ્રાહ)	સપાદકીય ગ્રંથસમીક્ષા	લેખ ચરિત્રાકત	વૈયક્તિક હળવો રેખાચિત્ર
ચરિત્રાત્મક			
વિજ્ઞાનાત્મક			
ઐતિહાસિક			
વિવરણાત્મક			
દિવેચનાત્મક			

આમાં વચ્ચેથી ડાખી બાજુ જઈએ તેમ ઔપચારિકતા, વસ્તુલક્ષિતા અને બૌદ્ધિક રસની વધતી જતી માત્રા અભિપ્રેત છે, તો વચ્ચેથી જમણી બાજુ જઈએ તેમ અનૌપચારિકતા, આત્મલક્ષિતા અને કાલ્પનિક અનુભવના રસની વધતી જતી માત્રા અભિપ્રેત છે. પ્રબંધ કે લઘુ-અભ્યાસ તે ઔપચારિકતાનું છેડાનું દૃષ્ટાંત, તો

વૈયક્તિક નિબંધ તે અનૌપચારિકતાનું છેડાનું દૃષ્ટાંત.

નિબંધના વ્યાપનું આ એક હુદાર ચિત્ર છે. નિબંધની ઓછી વ્યાપક તે વધુ સાહિત્યિક વિભાવના પણ છે, જેમાં ઔપચારિક રીતિના ચરિત્રાત્મક, ઐતિહાસિક તે વિવેચનાત્મક નિબંધોના તથા અનૌપચારિક રીતિના હળવા કે વૈયક્તિક નિબંધ અને રેખાચિત્રોના જ સમાવેશ થાય. આપણે તો અહીં નિબંધના વિશાળ સાહિત્ય-રવરૂપને અનુલક્ષીને એના પ્રકારભેદોને તથા શૈલીભેદોને સમજવાની કોશિશ કરીશું.

ઔપચારિક નિબંધના પ્રભેદો : મુખ્યત્વે ઔપચારિક નિબંધનું વર્ગીકરણ એના વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ તેમજ વિષયવસ્તુ પ્રત્યેના અભિગમની દૃષ્ટિએ કરી શકાય. વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ એના મુખ્ય ત્રણ પ્રભેદો ગણાવી શકાય :

૧. વિવેચનાત્મક (ક્રિટિકલ) નિબંધ : સામાજિક પદાર્થો અને ખાસ કરીને કળા વિશેના નિબંધો આ વર્ગમાં આવશે. દૃષ્ટીતી રીતે જ, આમાંથી સામાજિક, આર્થિક, મનોવૈજ્ઞાનિક, રાજકીય વગેરે વિષયો અંગેના નિબંધોના જુદા વર્ગો કરવા હોય તો કરી શકાય. કળાસાહિત્યવિવેચનમાં પરીક્ષાત્મક (જુડિશલ), ચરિત્રાત્મક, આસ્વાદાત્મક (અપ્રીશિએટિવ) એવા કેટલાક પેટાપ્રકારો પણ પાડી શકાય. એ ખાસ નોંધવું જોઈએ કે આસ્વાદાત્મક નિબંધમાં નિબંધકારના અગત અનુભવ, રસવૃત્તિ તે કલ્પનાશીલતાના પ્રક્ષેપને અવકાશ હોવાથી એ અનૌપચારિક નિબંધના વર્ગમાં પણ જઈ શકે, જેમંદે, સુરેશ જોશીના ‘ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ’ના નિબંધો.

૨. વિજ્ઞાનાત્મક (સાયન્ટિફિક) નિબંધ : વૈજ્ઞાનિક પદાર્થો વિશેના નિબંધો આ વર્ગમાં આવે.

૩. તત્ત્વજ્ઞાનાત્મક કે વિમર્શાત્મક (ફિલસોફિકલ કે રિફ્લેક્ટિવ) નિબંધ : જીવંતતત્ત્વવિમર્શના નિબંધો આ વર્ગમાં આવે.

વિષયવસ્તુ પ્રત્યેના અભિગમની દૃષ્ટિએ ઔપચારિક નિબંધના

મુખ્ય બે વર્ગો પડે :

૧. હકીકતનિષ્ઠ (ફેક્ટ્યુઅલ) એટલેકે માહિતીપ્રધાન પરિચય-લક્ષી નિબંધો અને

૨. તર્કનિષ્ઠ (સ્પેક્યુલેટિવ) એટલેકે બૌદ્ધિક મીમાસા કરતા નિબંધો.

સમગ્ર શકાશે કે તત્ત્વજ્ઞાનાત્મક નિબંધ બહુધા તર્કનિષ્ઠ હોવાના, જ્યારે વિવેચનાત્મક અને વિજ્ઞાનાત્મક નિબંધો હકીકત-નિષ્ઠ તેમજ તર્કનિષ્ઠ ઉભય રવરૂપના હોઈ શકે.

ખાસ લેખનપ્રકારો : નિબંધની વિશાળ વિસ્તારનામા સમાવવામા આવતા કેટલાક ખાસ લેખનપ્રકારોના અહીં જ નિર્દેશ કરી લેવો જોઈએ.

૧. પ્રબંધ કે લઘુ-અભ્યાસ સામાન્ય રીતે સરેરાશ નિબંધથી વિસ્તૃત અને જે-તે વિષયના અભ્યાસી માટે થયેલી રચના હોય છે. એ રીતે એને નિબંધમાં ન સમાવીએ તો ચાલી શકે અને આપણે આ પૂર્વે નિબંધ અને પ્રબંધ વચ્ચે ભેદ કર્યો જ છે.

૨. એ જ રીતે 'લેખ' (આર્ટિકલ) નામે ઓળખાતી રચનાઓ પણ જુદીજુદી કક્ષાની હોવાની. વિષયનું વિવેચનાત્મક અન્વેષણ રજૂ કરતો અને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ લખાયેલો વ્યાવસાયિક (પ્રોફેશનલ) લેખ હોય તો એનું સ્થાન પ્રબંધ કે લઘુ અભ્યાસ સાથે હોવાનું, જ્યારે તર્કનિષ્ઠ કરતાં વિશેષે માહિતીપ્રદ ને બોધક તથા સર્વ મનોરંજક પ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લેતો લોકભોગ્ય (પૌપ્યુલર) લેખ અનોપચારિક નિબંધનો ભાસ કરાવવાનો, છતાં નિજ અનુભવની ભૂમિકા ને વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિ એને સાંપડી નહીં હોવાથી એ ઓપચારિક નિબંધની ઘણી નજીક રહેવાનો.

૩. સંપાદકીય (એડિટોરિઅલ) નિબંધ - તંત્રીલેખ - એના ઓક્કસ સ્થાનને કારણે જુદું નામ પામે છે, બાકી એના વિષયો અને વિષયનિરૂપણની પદ્ધતિ ઓપચારિક નિબંધના જ હોવાનાં.

અન્ય લેખપ્રકારોથી એના ભેદ એ છે કે એ સક્ષિપ્ત હોય છે અને એમાં માહિતી કરતાં અભિપ્રાય તરફ વિશેષ ઝોક હોય છે. કેટલાંક વર્તમાનપત્રો વગેરેમાં એક તત્ત્વોલેખ હળવા મિઝગથી લખાયેલો આપવાનો રિવાજ હોય છે, જે અનૌપચારિક નિબંધના વર્ગમાં જ આવે.

૪. સામયિકી (પિરિઓડિકલ) નિબંધ સામયિકમાં પ્રસિદ્ધ થવાને કારણે એ નામ પામે છે, તે ઉપરાંત એમાં પોતાના સમયની સામાજિક ને રાજકીય દૃષ્ટિનું પ્રતિબિંબ ઝિલાવાની અપેક્ષા હોય છે, જે હંમેશાં યોગ્ય રીતે સતોષાતી નથી હોતી. સામયિકમાં દર અઠવાડિયે પ્રગટ થતા દગલાળું નિબંધો મોટે ભાગે વિવરણાત્મક પ્રકારના કે તુચ્છ હોય છે, તેમ છતાં સામયિકમાં નિયમિત લખવાથી નાની કે ઢાણુણી બાબતો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાની જરૂર પડે છે, એક વાચકજૂથ સમક્ષ રજૂ થતા રહેવાનું થવાથી આત્મવિશ્વાસ અને સહજતા કેળવાય છે અને એ રીતે નિબંધકારનું ઘડતર થાય છે ને કેટલાક ઉત્તમ નિબંધો પણ સર્જાઈ આવે છે. સામયિકી નિબંધ, એના વિષય અને સિદ્ધ થયેલા સ્વરૂપને અનુલક્ષીને, ઔપચારિક કે અનૌપચારિક નિબંધના કોઈક વર્ગમાં આવશે.

અનૌપચારિક નિબંધના પ્રભેદો અનૌપચારિક નિબંધમાં વિષય કેન્દ્રમાં નથી હોતો, પદાર્થનું કે લેખકનું વ્યક્તિત્વ કેન્દ્રમાં હોય છે તેથી એનું વર્ગીકરણ વિષયની દૃષ્ટિએ નહીં, પણ પ્રગટ થતા વ્યક્તિત્વની દૃષ્ટિએ થશે. એના મુખ્ય ત્રણ પ્રભેદો ગણાવી શકાય :

૧. વૈયક્તિક (પર્સનલ કે ફમિલિઅર) નિબંધ : એટલેકે લેખકના વ્યક્તિત્વનો આધાર કરતા નિબંધો. અહીં અવલગન રૂપે કોઈ વિષય હોઈ શકે, પરંતુ એમાં આસ્વાદ્ય તો હોવાનું લેખકનું વ્યક્તિત્વ — એની જીવનદૃષ્ટિનો કોઈ મતારમ અંશ, એની વિચારપ્રક્રિયાનું વિલક્ષણ રૂપ, એની સંવેદનશીલતા કે એની કલ્પકતા. એ વિમર્શાત્મક હોય, જેમકે ઉમાશંકરના ‘ગાંધિ’ના નિબંધો; એ

આત્મકથાત્મક હોય, જેમકે દિગ્વીશ મહેતાના ‘દૂરના એ સૂર’ના નિબંધો, એ કટાક્ષાત્મક હોય, જેમકે જ્યોતીન્દ્ર દવેના નિબંધો; એ કાવ્યાત્મક હોય, જેમકે સુરેશ જોશીના ‘જનાન્તિકે’માંના નિબંધો. કોઈએ વૈયક્તિક નિબંધના વિદ્વત્તામૂલક (સ્કૉલરલી), સંવેદનમૂલક (ઇમોશનલ), વિનોદમૂલક (વિમર્જિતલ) અને પ્રેરણાત્મક (ઇન્સ્પિરેશનલ) એવા પેટાપ્રકારો પણ પાડ્યા છે. ઉદ્ધરણો-ઉદ્દેશો આદિથી નિબંધ વિદ્વત્તામૂલક બને અને જીવનઘડતરના હેતુથી પ્રેરણાત્મક બને. સુરેશ જોશી કે દિગ્વીશ મહેતાના નિબંધો સંવેદનમૂલક હોવાની સાથે વિદ્વત્તામૂલક હોય છે એમ કહેવાય, જ્યારે કાદંબરી વાલેસના નિબંધોને પ્રેરણાત્મક લેખી શકાય.

૨. ચરિત્રાત્મક (કૅરેક્ટર) નિબંધ : એટલેકે ખીજના વ્યક્તિત્વનો આવિષ્કાર કરતા નિબંધો. નરસિંહરાવના ‘સ્મરણસુકુર’ના, લીલાવતી મુનશીના ‘રેખાચિત્રો’ના, સુકુન્દ પારાશર્યની ‘સત્યકથાઓ’ના અને અન્ય ઘણા ચરિત્રનિબંધોના દાખલા જાણીતા છે કોઈ પાત્ર કે સામાજિક વર્ગનું - એની રીતભાત, એનાં વેશવર્તન, એનાં રૂઢિચિવાજ વગેરેનું - જીવંત ને કટાક્ષાત્મક આલેખન કરતા નિબંધો પણ આ વર્ગમાં જ આવે, જેમકે અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટના ‘નામરૂપ’ના સુદર પાત્ર-ચિત્રણ અને પેટલીકરના ‘ગ્રામચિત્રો’માંના સામાજિક વર્ગોનાં પરિચયાત્મક આલેખનો. જ્યોતી દલાલના ‘શહેરની શરી’માંના નિબંધો સમગ્રતથા આ જ પ્રકારનું એક વિલક્ષણ ઉદાહરણ ગણાય.

૩ વર્ણનાત્મક (કિસ્કિષ્ટિવ) નિબંધ : એટલેકે ખાલ જગતનો આવિષ્કાર કરતા નિબંધો. આમા પ્રકૃતિવર્ણનના નિબંધો (નેચર એસે) ઉપરાંત અન્ય પદાર્થોનું વર્ણન કરતા નિબંધોનો પણ સમાવેશ થાય. કાકા કાલેલકરના અનેક નિબંધો વર્ણનાત્મક પ્રકારના સુંદર નમૂનાઓ છે.

પ્રવાસનિબંધ એ સુખ્યત્વે અનૌપચારિક રીતિના નિબંધોના એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે. એના રસ એક નવા વાતાવરણ પરથી

લેખકનું વ્યક્તિત્વ ને પ્રતિભાવો આપે છે એમાં હોય છે, એ આત્મકચાત્મક નો હોય જ, પણ તે ઉપરાંત એમાં ચરિત્રાવેખનનો ને વર્ણનનો આશ્રય પણ રવાસાવિક રીતે જ લેવાય, જેમકે કાકા કાનકદરના 'હિમાલયનો પ્રવાસ'ના અને અન્ય નિબંધો. રૂઢવદત્ત મહેતાનો 'પ્રવાસગૃહરિયાં'માં નો ઘણા નિબંધોએ ચરિત્રનિબંધનું જ સ્વરૂપ સ્પષ્ટ લીધું છે.

નિબંધના વિશિષ્ટ રચનાવિધાનો. નિબંધને આપણે સાદા નીચા કચનવાર્ણનના રચનાવિધાનથી જોળખીએ છીએ. અન્ય પ્રકારનું રચનાવિધાન - દા ન વાર્તા કે સંવાદનું - આવે એટલે આપણે એને નિબંધના ખાતની ખડાર મૂકીએ પણ આ ખરાબ નથી. જીવનનું અર્થઘટન અને એ અર્થઘટન વચ્ચે મુઠ્ઠી પડેલાકવાંતો હેતુ હોય ત્યાં રચનાને નિબંધના સાહિત્યપ્રકારમાં નાખી શકાય દલીલ કે મીઠી સમજાવટ ને મીઠા ઉદ્દેશોદન રૂપે આવના નિબંધને વધારા નિબંધાત્મક નિબંધ કહે છે અને નિબંધમાં અન્ય રચનાવિધાનો થઈ શકે છે ન સદષ્ટાત સમજાવે છે નિબંધ નીચે પ્રવચના ક્રેવાક વિશિષ્ટ રચનાવિધાન કે ઘાટ ધરાવી શકે છે :

૧. વાર્તાત્મક (નૃગટિવ) રચનાવિધાન કહેવાનો સુદો ક્રેલીક વાર ઇતિહાસ કે અનુભવના પ્રસંગ રૂપ જ રજૂ થતો હોય છે, ત્યાં વાર્તાત્મક રચનાવિધાન છે એમ કહેવાય. આવી રચનાઓને વાર્તાના ખાતાગ નાખવાનું થયું, એથી જ, ઘણી વાર ખતી જાય છે. આપણી ઘણી દાટાનકથાઓ, 'ચિટ્ટી' જેવી દારયકથાઓ, 'અમારના નાગ' કે 'શ્રેણી એક'નાં ઘણાં પાત્ર પ્રસંગચિત્રોને વાર્તાત્મક થયું નિબંધમાં જ સમાવવાના થાય.

૨. સંવાદાત્મક કે નાટ્યાત્મક રચનાવિધાન એ કે વધુ પાત્રના સંવાદ દારા જ લેખક કામ લીધું હોય ત્યાં આ જાતનું રચનાવિધાન ચરિત્રત્વમાં આવે છે. બેન્ગોરના અને એના અનુચારુ રૂં વખાણેલા કાન્તકલાપીના સંવાદો, એના હેતુને વક્ષમાં લેતા,

નિબંધો જ છે. એકથી વધુ દૃષ્ટિબિંદુઓ છેડાતાં હોય અને અતે એનો ઉકેલ આપ્યો ન હોય કે પાત્રો વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલાં હોય એ બંધનનું રચનાવિધાન નિબંધને ખરા અર્થમાં નાટ્યાત્મક બનાવે, પરંતુ આવા નિબંધોનાં દૃષ્ટાંતો આપણને બહુ ઓછા જડવાનાં.

૩. પત્રાત્મક રચનાવિધાન : નિબંધની સામગ્રી કેટલીક વાર પત્રના રૂપમાં પણ રજૂ થતી હોય છે. એ પત્રો ખરેખરા કે કાલ્પનિક પણ હોઈ શકે. બટુભાઈનું ‘કીર્તિદાને કમળના પત્રો’ કે કાન્તનું ‘સિદ્ધાન્તસારનું અવલોકન’ કાલ્પનિક પત્રો રૂપે લખાયેલા વિવેચનાત્મક નિબંધો જ છે. કિશનસિંહનું ‘હિમાલયની પત્રયાત્રા’ એમાંના અનુભવપ્રવચને કારણે તેમજ શૈલીની દૃષ્ટિએ અનૌપચારિક રીતિના નિબંધો બની રહે છે.

આ ખ્યાલમાં આવ્યું હશે કે ઔપચારિક તેમજ અનૌપચારિક બંને નિબંધપ્રકારો આ વિશિષ્ટ રચનાવિધાનો લઈ શકે છે

✦

આમ, નિબંધ એક એવો સાહિત્યપ્રકાર છે જેનો વ્યાપ લગભગ જીવન જેટલો છે, જે અવનવા રૂપોથી આપણી સમક્ષ રજૂ થાય છે અને એથી જે અન્ય સાહિત્યપ્રકારોની સીમાઓને પણ સ્પર્શી લે છે.

નિબંધની વ્યાપકતા

નિબંધની અંદર આપણે ફરી વળ્યા. હવે નિબંધની આજુબાજુ નજર કરીએ. એટલેકે નિબંધ અન્ય સાહિત્યપ્રકારો સાથે કેવા નંકળાય છે અને એમનાથી કેવા જુદો પડે છે એ થોડું વીગતે અને વ્યવસ્થિત રીતે વિચારીએ.

નિબંધ અને વાર્તા. નાટક, કવિતા વગેરે અન્ય સાહિત્ય-

૮. ‘એલિમન્ટ્સ ઓફ નિબંધ લેકચર્સ’, સ્ક્રોલ અને ક્લોઝ - એમાં આ વિષયનું કેટલુંક ઘોતક વિવરણ છે.

પ્રકારો વચ્ચે એમના વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ જ એક મહત્વનો ભેદ છે અન્ય સાહિત્યપ્રકારોમા રચનાના કેન્દ્ર કે હાર્દ રૂપે કોઈ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ હોય છે, જ્યારે નિબંધમાં વિચાર કે વિચારો હોય છે. હજુ વધારે ઝીણવટથી ભેદ કરીને વાચકની સ્થિતિ આ બધા સાહિત્યપ્રકારોમા કઈ રીતે જુદી પડે છે તે પણ ખતાવી શકાય. નિબંધ-મા કોઈ વિચારનું કથન-નિવેદન હોય છે અને એનું સીધું ખુલ્લું સંક્રમણ કરવા પર ભાર હોય છે વાર્તામા અનુભવને રજૂ કરવા પર ભાર હોય છે, આપણે એ અનુભવના ભાગીદાર બનીએ છીએ, નાટકમા, કૃત્યો, ક્રિયાશીલતા પર ભાર છે અને આપણે એ કૃત્યોના સાક્ષી બનીએ છીએ; કવિતામા મનોવૃત્તિ ને લાગણીની અભિવ્યક્તિ પર ભાર હોય છે અને આપણે જાણે બીજાના ચિત્તમાં પ્રવેશ કરી એ મનોવૃત્તિ ને લાગણીને ઝીલીએ છીએ.

વસ્તુવ્રવ્યના આ ભેદને કારણે આ સાહિત્યપ્રકારોનાં રચના-વિધાન પણ જુદા પડી આવે છે. નિબંધમા આપણને સીધું સંબોધન-ઉદ્બોધન હોય છે, એટલે નિબંધકાર અને આપણે જાણે પાત્રો છીએ. નિબંધ બે ચિત્તની મિલનભૂમિ આ કારણે જ કહેવાયો છે. વાર્તામા વાર્તાકાર નિવેદક છે, એ બીજા પાત્રોના શબ્દો ને વિચારો આપણને કહે છે. આપણે વાર્તાકારને જ માલખીએ છીએ, એ પાત્રોને સામળતા નથી. નાટકમાં પાત્રો અદરઅદર વાતચીત કરે છે, આપણી સાથે નહીં. આપણે એમને ઝાવરહિઅર કરીએ છીએ - છૂપી રીતે, અજાણતા સામળી લઈએ છીએ, જોકે નાટકમા જે કઈ બોલાયેલું હોય છે તે જાહેર રીતે બોલાયેલું હોય છે. કવિતામાં બોલનાર પોતાની જાત સાથે બોલતો હોય છે એટલેકે વિચારતો હોય છે, એને પણ આપણે છૂપી રીતે માલખી લઈએ છીએ.

આ પરથી જણાઈ આવશે કે લેખક વાચકની સીધી સંડોવણી એ નિબંધનું હાર્દ છે અને એ એને અન્ય સાહિત્યપ્રકારોથી જુદો પાડે છે. આમ છતાં, સૌ સાહિત્યપ્રકારોની જેમ નિબંધ પણ

પ્રસંગોપાત ખીજ સાહિત્યપ્રકારોના રચનાવિધાનનો ઉપયોગ કરતો હોય છે અને ઊર્મિકાવ્ય, વાર્તા તથા આત્મકથા સાથે તે એની સીમા ઘણી હળીભળી જાય છે. નિબંધનો આ ત્રણ સાહિત્યપ્રકારોથી જે ભેદ છે તે, આથી, જરા વિશેષ વિચારણાને પાત્ર છે.

નિબંધ અને ઊર્મિકાવ્ય . ઊર્મિકાવ્ય અંગત મનોવૃત્તિનું આવિષ્કરણ છે તો નિબંધ એટલેકે વૈયક્તિક નિબંધ પણ લેખકના વ્યક્તિત્વ, એની મનોવૃત્તિઓને જ પ્રગટ કરવા તાકે છે એ આપણે જાણીએ છીએ. એલેક્ઝાન્ડર સ્મિથ ઊર્મિકાવ્ય અને નિબંધની સમાનતા દર્શાવતા કહે છે કે “ઊર્મિકાવ્યની જેમ નિબંધનો ઘાટ ધડાય છે કાઈક કેન્દ્રભૂત મનોવૃત્તિસાથી - એ મનોવૃત્તિ તરફ ગમય હોય, ગભીર હોય કે ટાક્ષભરી હોય. મનોવૃત્તિ હોય પછી નિબંધ પહેલાં વાક્યથી છેલ્લા વાક્ય સુધી એની આજુબાજુ વિકસે છે, જેમ રેશમના કીડાની આજુબાજુ કોશેટો બધાં જાય છે તેમ.” આ મૂલગત સમાનતા ઉપરાંત કેટલાક નિબંધો તો કાવ્યની દ્રષ્ટિએ પહોંચતા હોય છે. લેખક આપણને ભૂલીને પોતાની વિચારસૃષ્ટિમાં લીન થાય છે. નિબંધ એકાંકિત - સ્વગતોક્તિનું સ્વરૂપધારણ કરે છે અહીં કલ્પનો, પ્રતીક, વિચારસાહચર્ય એ ગતિસાધક તત્ત્વો બને છે અને ગદ્યનું વિશિષ્ટ પોત આપણે માટે આસ્વાદ્ય બને છે. નિબંધ જાણે ગદ્યદેહે વિચરતું ઊર્મિકાવ્ય હોય એમ લાગે છે.

આમ છતાં, સામાન્યપણે, નિબંધ અને ઊર્મિકાવ્ય વચ્ચે કેટલુંક અંતર રહે જ છે. કવિ જીવનની સુંદરતા અને સરસતાની વચ્ચે જીવે છે, એથી જીવનની મહત્તાને એ ઉત્તમ રીતે જોઈ શકે છે. નિબંધકાર જીવનની વધારે સાદી અને સામાન્ય બાબતો સાથે કામ પાડે છે. એને કશું તુચ્છ કે ગદ્ય લાગતું નથી. એ જીવનના વૈભવમાં નહીં પણ એની ચમકમાં રસ લે છે. ઊર્મિકાવ્યમાં ચિત્ત-ક્ષોભની કે આવેશની વિરલ પળો આલેખાય છે, ત્યારે નિબંધમાં રોજિંદા જીવનનાં મનોવૃત્તિઓ આલેખાય છે. આ રીતે નિબંધકાર

કવિ છે, પણ જરા ઓછો, નાનો કવિ.

ઉપરાંત, નિબંધકારની મનઃસ્થિતિ પણ જરા જુદા પ્રકારની હોય છે. એની ભાવપ્રવણતા સદુ-મદુ હોય છે, હલનારીલતા સૌમ્ય હોય છે અને હૃદયવ્યાપાર વિદ્યોભદ નહીં પણ ગિજ્ઞાસાત્મક હોય છે. મનઃસ્થિતિની આ સકૃષ્ટતા નિબંધકારને ઊર્મિકવિથી જુદો પાડે છે.

ઊર્મિકાવ્યમાં કવિનું વ્યક્તિત્વ ધન સ્વરૂપે મૂર્ત થતું હોય છે, ત્યારે નિબંધમાં નિબંધકારનું વ્યક્તિત્વ વિસ્તારથી, સીખરાગિને, ઘણાળધા અંગો સાથે પ્રગટ થતું હોય છે. એનું અહં હૃદય અને જોશકુ હોય છે, કવચિત્ પાગે એવું પણ હોય છે. ખીજી બાજુથી, ઊર્મિકવિ વિપયને એક દૃષ્ટિથી જોતો હોય છે, ત્યારે નિબંધકાર અનેક દૃષ્ટિથી એને જોઈ શકે છે, તેથી એનું દર્શન આપણને તરુસ્થ લાગે છે.

ઊર્મિકાવ્યમાં મનોવૃત્તિમાંથી ફૂટતી વિચારમાળા પણ આલે-ખાલી હોય છે; ઊર્મિકાવ્યમાં એ હોય કે ન હોય એ તે નિબંધમાં જોઈતું રસાનુભૂતિનું તેટલું જ વિચારનું પણ મૂલ્ય છે. એ રીતે નિબંધ ઊર્મિકાવ્યથી દૂર દેખાય છે.

નિબંધ અને વાર્તા : વાર્તા વ્યક્તિપરિચયના આપણું નક્કર પોષે છે તેમ નિબંધ - અનૌપચારિક નિબંધ પણ પોષે છે. બંને સાહિત્યપ્રકારો વચ્ચેની આ સમાનતા મુશ્કેલ છે. વૈયક્તિક નિબંધના કેન્દ્રમાં નિબંધકારનું વ્યક્તિત્વ હોય છે તે ઉપરાંત, આપણે જોઈ ગયા કે, નિબંધ ઘણી વાર પ્રસંગ, પરિસ્થિતિ કે પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખીને પણ રચાય છે, પ્રસંગ કે પરિસ્થિતિના અહેવાલ તરીકે રજૂ થાય છે. અહીં નિબંધ વાર્તાની ઘણી નજીક પહોંચે છે.

નિબંધ વાર્તાની નજીક પહોંચે છે ત્યારે પણ નિબંધની એક ખાસિયત એ રહે છે કે એ સામાન્ય રીતે કોઈ ખરેખરી કે ઐતિ-હાસિક ઘટના કે પરિસ્થિતિની આજુબાજુ રચાય છે અને એનું

‘સત્ય’ પ્રગટ કરવા ચાહે છે. આ સત્ય એટલે હકીકતો પરત્વેની ચોકસાઈ જ નહીં પણ બનાવોનાં કાર્યકારણ તથા વ્યક્તિઓના હેતુઓ અને મૂલ્યદષ્ટિઓ વિશેની ઊંડી સૂઝ. નિબંધ મૂળભૂત રીતે અર્થઘટનાત્મક છે એ આપણે જાણીએ છીએ. કાલ્પનિક પ્રસંગ-ચિત્રણમાં પણ નિબંધનું આ સ્વરૂપ સ્પષ્ટિત રહેવાનું.

નિબંધ અને વાર્તાની સરહદો આ રીતે કટલેક ઠેકાણે ભેગી થઈ જતી હોવા છતાં અતે તો નિબંધની વાર્તાત્મક ઉપરાંત ઘણી નિરૂપણરીતિઓ છે અને તે રીતે નિબંધનું વિષયનિરૂપણનું ક્ષેત્ર ધારા વિશાળ છે એ આપણે જાણીએ છીએ. પશ્ચિમમાં આધુનિક સમયમાં બ્યારે એખોવ વગેરે વાર્તાકારોએ વ્યક્તિત્વપરિચયના રસને વાર્તામાં વધારે નક્કરપણે અને વૈવિધ્યથી સતોષ્યો અને એ રીતે નિબંધના ક્ષેત્ર પર આક્રમણ કર્યું ત્યારે પણ વૈયક્તિક સુષમાવાળા, સાગણીના બળવાળા વિચારનિષ્ઠ નિબંધો જીવંતપણે ટકી રહ્યા.

નિબંધ પ્રસંગોપાત વાર્તાની નજીક જતો હોવા છતાં વાર્તા અને નિબંધનો એ મૂળભૂત ભેદ ન વીચરાવો. જોઈએ કે વાર્તાકાર વાર્તામાં એક અલાયદી સૃષ્ટિને રજૂ કરે છે ત્યારે નિબંધકાર નિબંધમાં આપણી સાથે વાત કરે છે. વળી, વાર્તામાં વાર્તાકાર જુદો તરી આવવો ન જોઈએ એવા અપેક્ષા હોય છે, ત્યારે નિબંધમાં નિબંધકારનું વ્યક્તિત્વ આરવાદ હોય છે.

નિબંધ અને આત્મકથા : નિબંધનો આત્મકથા સાથેનો સબંધ ખોળા ઉઘાડો છે. આત્મકથા તમ વૈયક્તિક નિબંધમાં સર્જનશીલ આત્મરાગ (ફિઓટિવ ઇગોટિઝમ) આવશ્યક છે. બંનેનો વિષય ‘હું’ જ હોય છે, અને ઘણા નિબંધો આત્મકથાત્મક હોય છે ના સાખી આત્મકથા પણ, દિગ્દર્શ મહેતા કહે છે તેમ, વયમાં-વયમાં સારાન્ય ગદ્યથી બેઝાયેલા કવિત નિબંધોનો સંગ્રહ જ રહેવાની.

આ સમાનતા છતાં નિબંધનો ‘હું’ પ્રત્યેનો અભિગમ આત્મ-કથાની જુદો તરી આવવાનો. નિબંધકાર પોતાની જાતમાં રસ લે

છે, ત્યારે આત્મકથાના લેખકે પોતાની જાતને જરા અજાણ રહીને જોવાની હોય છે વળી, આત્મકથામાં મુખ્યત્વે પ્રસંગધટના, વર્તન વગેરેના નિરૂપણ દ્વારા ભૌતિક કે સ્થૂળ વ્યક્તિત્વ પ્રગટ કરવા તરફ લક્ષ હોય છે, જ્યારે નિબંધમાં વિચારવલણો, સંવેદના વગેરેના નિરૂપણ દ્વારા ચૈતસિક વ્યક્તિત્વ પ્રગટ કરવા તરફ લક્ષ હોય છે. આત્મકથા માટે જે બધું તુરંજ કે નગણ્ય લેખાય તે નિબંધમાં વણાય.

આત્મકથામાં આત્મચિત્રની સંપૂર્ણતા અપેક્ષિત છે અને, એમાં રજૂ થતા ‘હું’ના ઇતિહાસ પર લેખકનો કાબૂ હોય છે. નિબંધમાં તો યદ્યચ્છવિહાર હોય છે ઉપરાંત, નિબંધમાં ‘હું’ના જોડણી જ ‘હું’ દ્વારા જોવાયેલું જગત પણ મહત્ત્વનું હોય છે. નિબંધમાં ‘હું’ છવાયેલો-બીજરાયેલો હોય છે, જ્યારે આત્મકથામાં ‘હું’ જ મહત્ત્વનો હોય છે અને કેન્દ્રમાં હોય છે.

+

નિબંધને આ પ્રમાણે અંતરગમાં અને આજુબાજુના સંદર્ભમાં જોઈએ, ત્યારે જ આપણે એને એના ખરા સ્વરૂપમાં પામી શકીએ.

[‘નિબંધ અને ગુજરાતી નિબંધ’, મ. પા. જય ત. કોઠારી, ૧૯૭૬માં પ્રારંભે મુદ્રાયેલો લેખ, આહી સંવર્ધિત રૂપે]

ટૂંકી વાર્તા : કેટલાંક દષ્ટિબિંદુઓ

પ્રાચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા

આજે તો હવે એ હકીકત સર્વસ્વીકૃત બની ચૂકી છે કે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા એ પ્રાચીન વાર્તાથી - પ્રાચીન લઘુ વાર્તાથી પણ - જુદી જ ચીજ છે. પરંતુ એ. સી. વોર્ડે જસસ ક્રાઇસ્ટની ઉપદેશકથાઓમાં, તો આપણે ત્યાં રસિકલાલ પરીએ આપણા દેશની પ્રાચીન વાર્તાઓમાં ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ નિહાળેલું^૧ અને જેમને આપણે અર્વાચીન ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના જનક ગણીએ છીએ તે ધૂમકેતુએ પણ અવારનવાર ટૂંકી વાર્તા એ પ્રાચીન કે સનાતન સાહિત્યસ્વરૂપ હોવાની વાત કરેલી.^૨ જોકે ધૂમ-કેતુએ પ્રાચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના જુદાપણાને પણ કંઈક નિર્દેશ કર્યો હતો. રામનારાયણ પાઠક, હિમાશંકર જોશી, હરિવલ્લભ ભાયાણી વગેરેએ પણ આ બંને વાર્તાપ્રકારોનું જુદાપણું ઓછીવત્તી વીગતથી સ્ફુટ કરી આપ્યું છે. આ જુદાપણું ઘણું જ સ્વાભાવિક છે, કેમકે પ્રાચીન વાર્તા જાપખાના પહેલાના જમાનામાં કહેવાતો-સાંભળવામાં આવતો અને સમૂહભોગ્ય કલા તરીકે વિકસેલો સાહિત્યપ્રકાર હતો, ત્યારે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા જાપખાનાના આગમન પછીના જમાનામાં લખાતો-વચાતો અને વ્યક્તિભોગ્ય કલા

૧. જુઓ 'દ્વિરેકની વાતો' ભા. ૧, પ્રસ્તા. પૃ. ૧૩.

૨. "નવસિકા પ્રાચીનમાં પ્રાચીન છે, ને અર્વાચીનમાં અર્વાચીન છે" - 'સાહિત્યવિચારણા', પૃ. ૨૮૭; ઉપરાંત જુઓ પૃ. ૨૩૮, ૨૫૦, ૨૬૧, ૨૭૬.

નરીકે વિકસેલો સાહિત્યપ્રકાર છે.^૩

પ્રાચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના જુદાપણાના આપણે ત્યાં નોંધાયેલા મુદ્દાઓ નીચે પ્રમાણે તારવી શકાય

૧. પ્રાચીન વાર્તામાં વસ્તુ એ આત્મા હતો અને વસ્તુ કે વૃત્તાન્તની ચમત્કૃતિની અપેક્ષા રહેતી. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામાં વસ્તુએ ગૌણ સ્થાન લીધું છે, એના મદાર હોય છે વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિ પર.

૨. આથી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામાં શબ્દો મહત્વના બની રહે છે, પ્રાચીન વાર્તાને શબ્દો મહત્વના હોય ત્યારે પદ વાપરવાનું થતું.

૩. પ્રાચીન વાર્તાને સ્મૃતિમાં રાખવાની હતી તેથી એમાં અમુક પ્રકારના બનાવો જ આવી શકતા. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વાચવાની હોવાથી એમાં નાજુક કે ઝીણા બનાવ પણ આવી શકે છે.

૪. પ્રાચીન વાર્તા સમયાનુક્રમે કહેવાતી, અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામાં વૃત્તાન્તની આડીઅવળી ગૂંથણી કરી શકાય છે અને આકૃતિની સુદરતા આણી શકાય છે.

૫. પ્રાચીન વાર્તા બોધપ્રધાન, દષ્ટાંતર કે નરી કથનાત્મક હતી, અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા ધ્વનિપ્રધાન હોય છે.

૬. પ્રાચીન વાર્તા એક ઢાંચો ને નમૂનો ઊભો કરતી, અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વૈયક્તિક કે અનન્ય બનવા મથે છે.

આમાં હજુ એકળે મુદ્દા ઉમેરી શકાય. એક મુદ્દો છે નિષ્પણ્ડ-રીતિના ભેદના. પ્રાચીન વાર્તા ‘એક હતો રાજા’ એમ કહીને, માંડીને શરૂ થતી અને ‘ખાધું પીધું ને રાજા કયું’ એમ વિધિસર રીતે પૂરી થતી. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા, રાં ઓ’કંઠોં દર્શાવે છે તેમ, ભારે અર્થસભર આરભ થોળે છે - એવો કે એમાં ઘણીબધી આવશ્યક માહિતી મૂકે રીતે, સંક્ષેપમાં - એકળે વાક્યમાં જ - આવી જાય.

૩. જુઓ કેન્ક ઓ’કોનર, ‘અનુક્રમ’, જયંત કોઠારી, પૃ. ૭૧૪-૧૧૫.

અતઃ પણ એવા યોગ્ય છે કે વાર્તા વાચનારના ચિત્તમાં આગળ ચાલતી રહે. ૪ પ્રાચીન અર્વાચીન વાર્તાના નિરૂપણરીતિના આ ભેદ પણ, દેખીતી રીતે જ, કહેવા-સાંભળવાની અને લખવા-વાંચવાની વાર્તા વચ્ચેના ભેદ છે.

ખીજે મુદ્દો છે વાસ્તવનિષ્ઠાના ભેદનો. એ કદાચ વધારે મહત્ત્વનો મુદ્દો છે. ‘એક વખતે’ (‘વન્સ અપોન અ ટાઇમ ’) કરીને શરૂ થતી પ્રાચીન વાર્તા, એ રીતે, ભૂતકાળમાં – ઘણી વાર તો દૂરના ભૂતકાળમાં – રોપાયેલી રહેતી અને તેથી, ફેન્ક ઓ’ડોનર કહે છે તેમ, એમાં નિરંકુશ કલ્પનાને અવકાશ રહેતો. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વર્તમાનની નજીક રહીને ચાલે છે અને એ રીતે જીવન પ્રત્યેના આપણા પોતાના વલણને વિશેષતઃ રજૂ કરે છે. તેથી જ વારતવ સાદૃશ્ય અને પ્રતીતિકરતાનાં ધોરણોથી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાનું મૂલ્ય પણ અકાચ છે. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વૈજ્ઞાનિક બૌદ્ધિક યુગની નીપજ છે અને એની આ વાસ્તવનિષ્ઠા એને આભારી છે ૫

સાહસપરાક્રમની પ્રાચીન વાર્તાઓથી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાએ કથાતત્ત્વનું સ્વરૂપ કેટલું બદલાવી નાખ્યું છે તેની શોં ઓ’ફ્લોએ સરસ રીતે નોંધ લીધી છે તે પણ અહીં લક્ષ્ય લેવા જેવી છે : “અર્વાચીન વાર્તાકારે બનાવ કે પ્રસંગકથા કે વસ્તુઘટના અને એનાં બધા સહકારી તત્ત્વો છોડી દીધા નથી, પણ એમના સ્વરૂપમાં પરિવર્તન આણ્યું છે. સાહસ હજીયે છે પણ એ સાહસ છે મનનું. રોમાંચ છે પણ એ જેટલો શરીરનિષ્ઠ નહીં તેટલો બિંનિષ્ઠ કે બુદ્ધિનિષ્ઠ હોય છે. વિસ્મયનું તત્ત્વ પણ હોય છે, ઘણું હોય છે, પણ હવે માણસ બારણુ ઉઘાડે અને એમાંથી મહદુ બહાર પડે એ ભતનું વિસ્મય નથી હોતું, માણસ કબાટ ખોલે અને એમાંથી હાડપિંજર પડે એ ભતનું હોય છે, પરાકાષ્ઠા હોય છે, પણ કાંઈ સ્ત્રીને

પોતાના ગુમાવેલાં ધરેણા હોટે-બોક્સમાંથી જડે એ જાતની નહીં, પણ કોઈ સ્ત્રીને પોતે ગુમાવેલું સુખ સ્મૃતિના વ્યાપારમાં સાપડે એ જાતની. કરામત હોય છે, પણ પોતાના દુઃખનને સપડાવતા કોઈ શુકાની નહીં, પણ પોતાના મિત્રને છેતરતા કોઈ નગરજનની. નાયક ખલનાયકને ઉઘાડે પાડે એ જૂની રીતની સાહસકથાઓમાં ખાસ જેવા મળતું એક મોટું દૃશ્ય છે. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામાં વારંવાર જેવા મળતું દૃશ્ય છે લેખક નાયકના ચરિત્ર પરનું આવરણ ખસેડે તે, અથવા ચેખોવનો તો એ એક અત્યંત ચાલુ વિષય છે કે નાયક પોતાની જાતને છતી કટે.”^૬

એ તો સમજાય એવું છે કે પ્રાચીન વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના એકઠું લક્ષણોની આવી યાદી એક વ્યાપકભાવે કરેલી તારવણી જ હોવાની. બધી જ પ્રાચીન કે બધી જ અર્વાચીન વાર્તાઓ એમાના આ બધા લક્ષણો ધરાવતી હોય એમ તો ન જ બને. પ્રાચીન વાર્તાઓમાં નાયકના અંતરગત પ્રવૃત્તિ કરવામાં આવે એમ પણ બને - જેમકે, કૃત્તીક બૌદ્ધ જૈન વાર્તાઓમાં. બાહ્યબલની કે ઉપનિષદની કૃત્તીક કથાઓ બોધપ્રધાન નહીં પણ રહસ્યપ્રધાન લાગવાની. બીજી બાજુથી, અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાઓ સમયાનુક્રમે કહેવાતી પ્રસંગપ્રધાન કથાનો ઘાટ સ્વીકારે એવું પણ બને. ધૃમકેતુ અને રામનારાયણ પાઠકમાંથી એવી વાર્તાઓ કીકકીક જડવાની. પન્નાલાલ જેવા પાત્રેથી સમૃદ્ધભાગ્ય બની શકે એવી વાર્તાઓ પણ મળે છે. ટૂંકમાં, પ્રાચીન સમયની વાર્તાઓમાં કોઈ વાર્તા અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાની લગભગ આવી જતી જણાય^૭ અને અર્વાચીન સમયમાં લખાયેલી

૬. ‘ધ ગાર્ડ ટોડેની’, પૃ ૧૬૪-૬૫.

૭. સરખાવો ઉમાશંકર જોશીનો અભિપ્રાય “જૂના લઘુકાવ્યોમાં આજના લઘુ કાર્મિકાવ્યોના નમૂના મળવા સંભવ છે, જૂના નાના નાટ્યમાં આજનાં એકાંકી જેવા કેટલાંક નમૂના મળવા પૂરો સંભવ છે., પણ જૂના આખાય વિપુલ કથાસાહિત્યમાં આજની ટૂંકી વા”

પ્રાચીન શૈલીની વાર્તાઓ પણ જડે. છેવટે ‘પ્રાચીન વાર્તા’ અને ‘અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા’ વાર્તાના બે વર્ગો માટેની સજ્ઞાઓ બની રહે છે. રચનાસમય એમા અપ્રસ્તુત બની જાય છે.

વાર્તાનાં વિવિધ રૂપ

છાપખાનાના આગમન પહેલાંની વાર્તા અને છાપખાનાના આગમન પછીની વાર્તા, એમની વચ્ચે ભેદરેખા દોરવી સરળ અને સગવડભરેલી હતી તેથી આપણે દોરી. પરંતુ એ પરથી એવા ખ્યાલમાં કેસારી જવા જેવું નથી કે પ્રાચીન વાર્તાની દુનિયા સાવ એકરંગી હતી કે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાની દુનિયા પછીથી કેઈ પરિવર્તન પામી નથી. પંચતંત્ર, ઈસપ વગેરેની ડહાપણ અને નીતિની કથાઓ, ઉપનિષદ, બાહ્યબલ વગેરેની જીવનમર્મની કથાઓ, કથાસરિત્સાગર, શામળ વગેરેની કૌતુકકથાઓ, જૈન અને બૌદ્ધ પરંપરાની ધર્મકથાઓ, લોકસાહિત્યની ઇતિહાસકથાઓ અને વ્રતકથાઓ – પ્રાચીન સમયના આ બધા કથાપ્રકારો માત્ર વિષયવસ્તુ અને વિષયવસ્તુ પ્રત્યેના અભિગમની દૃષ્ટિએ જ જુદા પડતા હતા એવું નથી, ધ્યાનથી જોઈએ તો એમા કેટલાક શૈલીભેદો પણ નજરે ચડવાના. એ જ રીતે, પ્રાચીન વાર્તાથી કેટલીક પાયાની બાબતોમાં જુદી પડનારી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાને પોતાનું આગવું સ્વરૂપ નિપજાવતાં સમય લાગ્યો છે, એટલું જ નહીં, એ પણ કાળક્રમે બદલાતું રહ્યું છે અને એમા ઘણા શૈલીભેદો વિકસ્યા છે. ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપનો અભ્યાસ કરનારને એના આ રૂપવૈવિધ્યની ઉપેક્ષા કરવી ભાગ્યે જ પાડાવે.

છાપખાનાના ઉદ્ભવ પછી પણ કેટલોક સમય તો પ્રાચીન

પદ્ધતિની વાર્તા ચાલુ રહી હતી. ૧૯મી સદીમાં પશ્ચિમમાં અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના ઉદય થયો ત્યારે પણ બાદઝાક, ગોગોલ, પો, હેથોર્ન વગેરેની રચનાઓમાં અતિમાનુષ તત્વો, અસામાન્ય ભાવસૃષ્ટિ, અદ્ભુતવાદ વાતાવરણ, લોકસાહિત્યની કથનશૈલી, વીગતે કથનવર્ણન, રૂપકાત્મકતા વગેરે પ્રાચીન વાર્તા સાથેનું સ્પષ્ટ અનુસંધાન દર્શાવતાં કોઈ ને કોઈ લક્ષણ દેખા દેતાં હતાં. ઓગણીસમી સદીના અંતભાગથી ટૂંકી વાર્તા વધુ ને વધુ વાસ્તવિક અને સર્વસામાન્ય અનુભવોને આલેખતી થઈ તથા વાસ્તવિક જીવનની સંભવિત પરિસ્થિતિઓ, પરિવેશ અને વાર્તાલાપોનો ઉપયોગ કરતી થઈ પહેલી નજરે કથાવસ્તુ વગરની (પ્રોટાગેસ) અને કથા પ્રયોજન વગરની (પોઇન્ટ-એસ) લાગે તેવી, કોઈ ચરિત્ર, મનસ્થિતિ કે લાગણીના સંબંધને વિષય કરીને ચાલતી ટૂંકી વાર્તાઓ આ સમયથી જ મળતી થઈ.^૯ આમ હતાં ઓગણીસમી સદી સુધી ટૂંકી વાર્તા કથનપ્રધાન નિબંધ કે રેખાચિત્ર કે સામાજિક ઇતિહાસનું એક પ્રકરણ બનવા તરફ ઘળતી રહી, જ્યારે વીસમી સદીમાં ભિન્નિકાવ્ય અને એકાંકીની નજીક પહોંચતું વાર્તાસ્વરૂપ એકાવા લાગ્યું. એટલેકે ભિન્નિકાવ્યની પેઠે મનોવૃત્તિના ઉદ્વેગના આલેખનમાં રસ લેતી અને એ માટે ઇન્દ્રિય-ગોચર કલ્પનોની સમૃદ્ધ અભિવ્યક્તિનો આશ્રય લેતી વાર્તાઓ રચાવા લાગી તેમજ એકાંકીની પેઠે, કથા સ્ફુટ ટીકાટીપ્પણ કર્યા વિના, પરિમિત દૃશ્યવિસ્તારમાં થતી થોડી સાદી ક્રિયાઓ અને અર્થગર્ભ સંવાદોથી રચાયેલી વાર્તાઓ પણ મળવા લાગી.^{૧૦} ટૂંકી વાર્તાની બાજુ કાયાપણટ થઈ ગઈ

૯. જુઓ સ્ટેન્ડન, 'એન ઇન્ટરડ્યુક્શન ટુ ફિક્શન', પૃ. ૩૯-૪૧; શુલાનખામ બ્રોન્ડર ('અભિવ્યક્તિ', ૧૯૬૨) અને સુરેશ બેગી ('કથોપકથન', ૧૯૬૯)ના પશ્ચિમની ટૂંકી વાર્તા વિશેના લેખો પણ જોઈ ગયા.

૧૦. એન્સાઇક્લોપીડિયા બ્રિટનિકા, ૧૯૬૫ : જુઓ 'અનુદ્યમ', પ. ૩૨૯-૩૦.

અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ સતત બદલાતું રહ્યું છે - એવું કે આપણે હંમેશાં જૂની અને નવી વાર્તાના, ગઈ કાલની અને આજની વાર્તાનો ભેદ કરતા રહેવું પડે છે. પ્રાચીન વાર્તાથી જુદાપણુ પ્રગટ કરતી ટૂંકી વાર્તાની પહેલાં આપણે વાત કરી, પછી ઓગણીસમી અને વીસમી સદીમાં એમાં થયેલા ફેરફારોની આપણે નોંધ લીધી, પણ ટૂંકી વાર્તાનો સ્વરૂપવિકાસ અહીં અટકતો નથી. વીસમી સદીના સાતમા દાયકામાંયે વિવેચકો નવી અને જૂની એટલેકે પોતાના સમયની - અઘતન અને પોતાના સમય પૂર્વેની - અનઘતન વાર્તા વચ્ચેનો ભેદ કરતા દેખાય છે. આઠમા દાયકામાં વાત કરનારે વળી વાર્તાના કોઈ નવા વિકાસ-વળાંકની નોંધ લેવાની રહે.

ટૂંકી વાર્તા આપણે ત્યાં તો વીસમી સદીમાં આવી. છતાં મહાયોગી મુનશીથી કિશોર બદવ સુધીની આપણી વાર્તાઓને તપાસીએ તો એમાંથી ઉપર વર્ણવેલાં અવસ્થાન્તરો આપણે જરૂર પકડી શકીએ છીએ. ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ કેવો અનિવાર્યપણે થતો રહ્યો છે તે આ પરથી સૂચવાય છે.

પણ આ બધી હકીકતો દ્વારા જે મુદ્દો અહીં સ્થાપિત કરવાનું તાકયું છે તે એ છે કે વાર્તા કે ટૂંકી વાર્તાને કોઈ એક નિયત સ્વરૂપ કે કોઈ એક ઓછસ પર પરામાં સીમિત કરવી શક્ય નથી. વાર્તાની વિવિધરંગી - બહુરૂપી દુનિયા છે. એના બહુરૂપીપણાનો વધારે અસરકારક ખ્યાલ એના પરથી આવશે કે ટૂંકી વાર્તા માત્ર સમય-પટમાં બદલાઈ નથી, એક જ સમયે પણ સમર્થ વાર્તાકારોની વાર્તાઓ નોંધપાત્ર શૈલીભેદો દર્શાવતી રહી છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના જ ત્રણ લેખકો મોપાસા, હેન્રી જેમ્સ અને ચેમ્પાવ લે. એ ત્રણે લેખકો વાસ્તવજીવન સાથે જ સીધું કામ પાડે છે છતાં એમની વાર્તાકલા દેટલીબધી જુદીપડે છે. મોપાસાની વાર્તાઓ નિશ્ચિત આદિ, મધ્ય અને અંતવાળી છે ને હેન્રી જેમ્સની બારીકાઈથી કાળજીપૂર્વક ગોઠવેલી વાર્તાઓ છે, તો ચેમ્પાવની વાર્તાઓ નૈસર્ગિક

રાતે વહે છે ને જીવનના જ એક ટુકડા જેવી લાગે છે. મોપાસાના લાઘવનો આગ્રહ છે, તો હેન્રી જેમ્સના વીગતપ્રયુગના મોપાસા નિર્મમ તાટસ્થ્યથી લખે છે, તો એમોવ સમજદારીભરી સહાનુભૂતિ પ્રગટ કરે છે. વીસમી સદીમાં પણ, એક બાજુથી આપણને જેમ્સ જોઈએની કાવ્યાત્મક વાર્તાઓ મળે છે. બીજી બાજુથી એનાથી તદ્દન ભિન્ન હેમિંગ્વેની નાટ્યાત્મક વાર્તાઓ મળે છે. ગુજરાતીમાં પણ એક જ સમયના લેખકો ધ્રુમકેતુ-રામનારાયણ, ઉમાશ કર-સુન્દરમ્ની ભિન્ન વાર્તાશૈલીઓ જાણીતી છે. આપણા અત્યારના વાર્તાકારોમાં પણ સુરેશ જોશી, મધુ રાય, રઘુવીર ચૌધરી, કિંગ્કાર જાદવ - કેટલીક સમાન ભૂમિ છતાં - છતાં જુદા પડે છે ।

આ બધું જોઈએ ત્યારે ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપવિવિધ્ય વિશેના બેધસના ઉદ્ગારો ધણા સાચા લાગે છે એ કહે છે કે “ટૂંકી વાર્તા કંઈ પણ હોઈ શકે છે. એ ઘોડાના મરણની વાત હોઈ શકે છે તેમ યુવાન કન્યાના પ્રથમ પ્રેમપ્રસંગનું નિરૂપણ પણ હોઈ શકે છે. એ વસ્તુધટના વગરનું સ્થિર રેખાચિત્ર હોઈ શકે છે, તો સ્પષ્ટરેખ દ્રિયા અને એની પગકોટિ દર્શાવતું ત્વરિત ધ્રુમનું યત્ર પણ હોઈ શકે છે, ક્ષિપ્રિત કરતા વધારે તો ચિત્રિત લાગે એવું ગદ્યકાવ્ય હોઈ શકે છે, તેમ જેમાં શૈલી, રંગ કે વીગતસંસ્કરતાને સ્થાન નથી હોતું એવા મીઠાસાદા અહેવાલ પણ હોઈ શકે છે. ટૂંકી વાર્તા આ અતિમે વગ્નેનું કંઈ પણ હોઈ શકે છે. ટૂંકી વાર્તામાં એવું કંઈક હોય છે જે વાદળની પેઠે અવ્યાકૃત અને અનતપણે પરિવર્તનશીલ છે.”

પણ હજી થોભીએ. વાર્તાની વિવિધરૂપતાનો એક બીજી રાતે પણ ખ્યાલ કરવા જેવો છે. ટૂંકી વાર્તા પરત્વે સક્ષિપ્તતા, સઘનતાનો આગ્રહ આધુનિક સમયમાં વધતો ગયો છે, તેમ છતાં દર્યા મર્યાદારેખા દોરવી એ હ મર્યાદા કાયદો રહ્યો છે અને એક બાજુથી જેને વધુકથા (નોટ્ નોટ્ રટોરી) કહીએ છીએ તેની ને બીજી બાજુથી જેને લાખી વાર્તા (લોગ નોટ્ રટોરી કે ટેલ) કહેવામાં

આવે છે તેની રચનાઓ પણ થતી રહી છે. નવલકથા અને દુયકાના સાહિત્યપ્રકારોને તો આપણે બાદ રાખીએ છીએ પણ એ બે છેડાની વચ્ચે પણ લાખા ટકા માપની અનેકવિધ રચનાઓની શક્યતા છે. આ રચનાપ્રકારો વચ્ચેનો ફરક માત્ર શબ્દસંખ્યા કે પાનાંની દૃષ્ટિએ નહીં, નિરૂપિત પરિસ્થિતિ, પાત્રજીવન કે સંવેદનના વ્યાપની દૃષ્ટિએ કે આલેખનની ઓછીવત્તી રેખાસમૃદ્ધિની દૃષ્ટિએ પણ હોવાનો. આજે તો નવલકથામાં પણ સંક્ષેપનો આગ્રહ વધ્યો છે અને લઘુનવલનો પ્રકાર વિકસ્યો છે જેને લાંબી ટૂંકી વાર્તાથી જુદો પાડવાનું ઘણી વાર મુશ્કેલ બને છે હા, જમાનાનું દૃષ્ટિબિંદુ બદલાયું છે. ‘મિસિઝ ડેલોવે’ જેવી નવલકથા હેત્રી જેમમ્મના જમાનામાં ટૂંકી વાર્તા ગણાઈ હોત અને ‘ધ ટર્ન ઓવર સ્કૂ’ આજે નવલકથા તરીકે ચાલી જાય એવી સ્થિતિ ઊભી થઈ છે.^{૧૧}

આમ વિષય, શૈલી, આકાર, પ્રકારની દૃષ્ટિએ ટૂંકી વાર્તામાં દૈવિધ્ય છે તેમ ટૂંકી વાર્તાની સીમા પર રહેલાં અને ટૂંકી વાર્તાના ક્ષેત્રમાં ધસી આવતા વાર્તારૂપો પણ વિવિધ છે. વાર્તાની બહુરૂપતાની આ સ્થિતિ વાર્તાના આસ્વાદ-મૂલ્યાંકનની કેટલીક સમસ્યાઓ પણ ખડી કરે છે.

તારવણી અને તારતમ્ય

વાર્તાવિવેચનમાં ઘણી વાર વાર્તાના એક યા બીજા રૂપ પ્રત્યે પક્ષપાત વ્યક્ત કરવામાં આવે છે, અમુક રીતે લખાતી વાર્તા તે જ સાચી વાર્તા કે ઉત્તમ પ્રકારની વાર્તા એવો અભિનિવેશ પ્રગટ કરવામાં આવે છે. તો, વાર્તાના આ બહુરૂપમાંથી અમુક રૂપ જ ટૂંકી વાર્તાનું લાક્ષણિક સાચું રૂપ છે એમ કહી શકાશે ખરું ? અથવા તો વાર્તાના આ વિવિધ રૂપોમાંથી અમુક રૂપ જ સૌથી વધુ રસાત્મક, કલાત્મક, શ્રેષ્ઠ કે મૂલ્યવાન એવું ખરું ? આ સંદર્ભમાં પ્રાચીન

૧૧. કેવલિંગ્સ, ‘ધ રોર્ટ સ્ટોરી’, ‘કલ્ચરલ ફોર્મ’, સપ્ટેમ્બર ૧૯૫૮માંથી પુનર્મુદ્રિત, પૃ. ૩.

વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કેટલું તારતમ્ય નોધવા જેવું છે.^{૧૨} અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તામાંથી મળતા રસાસ્વાદ અને સૌ દર્શાનુભૂતિ પ્રાચીન વાર્તાથી સાવ નિરાળા હોય છે એ એમની વાત તો સહેજે સ્વીકારી શકાય એવી છે કેમકે દરેક વાર્તાપ્રકારને પોતાનો આગવો રસ અને સૌ દર્શાનુભવ હોય છે. પ્રાચીન વાર્તાના રસાસ્વાદ અને સૌ દર્શાનુભૂતિ “સ્થૂળ, બાહ્ય સ્તરને સ્પર્શતા” હોવાની એમની વાતને પણ એક હકીકત તરીકે જોઈ શકાય, કેમકે એ કથ્યગ્રાવ્ય કલાપ્રકારની સ્વાભાવિક મર્યાદા હતી અને ડૉ. ભાયાણીએ “મોટે ભાગે” શબ્દથી પોતાના વિધાનને મર્યાદિત કરી અપવાદો માટે જગ્યા રાખી જ છે. સૂક્ષ્મ રસ અને સૌ દર્શાનુભૂતિવાળી થોડીક પ્રાચીન વાર્તાઓ જડે પણ ખરી

પણ, ખરેખર હવે આવે છે આ નવતનો વિવેક અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના વિવિધ ઉન્મેષો વચ્ચે કરવો શક્ય ખરો? કરવા જેવો ખરો? દાખલા તરીકે, આજને મુકાબલે ગઈ કાલની ટૂંકી વાર્તાઓ ઘટનાનો - સ્ફુટ ઘટનાનો આશ્રય લેતી હતી તો એનો રમ-પણ એટલા માટે સ્થૂળ અને બાહ્ય સ્તરને સ્પર્શતો હતો એમ માનવું? અને જો એમ માનીએ તો - વધારે મહત્વનો પ્રશ્ન હવે આવે છે - એ કારણે એ વાર્તાઓ ઊતરતી કે ઓછી ઇષ્ટ એમ માનવું? વાર્તામાં ઘટના-ચમત્કૃતિનો રસ, ચગ્ત્રાભિવ્યક્તિનો રસ, જીવનમર્મના ઉદ્ઘાટનનો રસ, કથનવર્ણનશૈલીનો રસ, ટેકનીકનો રસ, ભાષારચનાનો રસ - એમ એક કે વધુ પ્રકારના રસોનો સંભવ હોય છે. અમુક પ્રકારનો રસ મુખ્યવર્તી હોય, અમુક પ્રકારનો રસ ગૌણવર્તી હોય. તો વાર્તા બનવા માટે આમાંના કોઈ એક પ્રકારનો રસ જીવાત્મક ખરો? અથવા-તો અમુક પ્રકારનો મુખ્યવર્તી રસ ધરાવતી વાર્તા ચડિયાતી અને અમુક પ્રકારનો મુખ્યવર્તી રસ ધરાવતી વાર્તા ઊતરતી એવું ખરું? કલાના ક્ષેત્રમાં વૃત્તનતા અને પ્રયોગશીલતાનું મૂલ્ય હમેશા

રહેવાનું. પણ અહીં સવાલ તારવણી અને તારતમ્યનો છે. વ્યક્તિઓને પોતાનાં અભિપ્રાય અને પસંદગીઓ હોવાનાં : કેવલિઅરો જોઈસના 'ડિપ્લોમસ'ને ટૂંકી વાર્તા કરતાં વધારે તો સમર્થ ચરિત્રચિત્રો તરીકે જુએ,^{૧૩} શો ઓ'ફલોને હેન્ની જેમ્સની 'ધ રિઅલ થિંગ'ની વીગતપ્રચુરતા વધારે પડતી લાગે અને એમાં કાપફૂપ કરવાનું સૂચવે,^{૧૪} તો સામે ફ્રેન્ક ઓ'કોનરને હોમિંગ્વેની 'હિટ્લર લાઇઝ ઓલાઇટ એલિફન્ટ્સ' માહિતીની ઓછાવાળી, વસ્તુસ્ફોટ વગરની - તેજેભરી પણ કૃશ લાગે એવું બને.^{૧૫} પણ આવાં અભિપ્રાયો અને પસંદગીઓ ભાગ્યે જ સર્વમાન્ય ગણાય. ગદ્યરચનાનો રસ જ્યાં કેન્દ્રવર્તી હોય એવી કૃતિને એક માણસ ટૂંકી વાર્તાના ક્ષેત્રની બહાર મૂકે, ત્યારે બીજો એને ટૂંકી વાર્તાના એક કલાનિષ્ઠ સ્વરૂપવિસ્તાર તરીકે આવકારે એવું પણ બને, બનતું હોય છે.

આ કોયડાનો ઉકેલ લાવવામાં નહીં પણ એના પ્રત્યે યોગ્ય દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવામાં સહાયરૂપ થાય એવી એકમે વાત અહીં નોંધી શકાય. શો ઓ'ફલો અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાની ઘણી લાક્ષણિકતાઓને રહિઓ - પ્રણાલિકાઓ (કન્વેન્શન્સ) તરીકે જુએ છે.^{૧૬} વાર્તાની રહિઓ - પ્રણાલિકાઓ જમાનેજમાને બદલાતી હોય છે, કેમકે વાર્તા પાસેની અપેક્ષાઓ પણ જમાનેજમાને બદલાતી હોય છે. પ્રણાલિકાઓ તે લેખક-વાચક વચ્ચેની ગૃહીત સમજૂતીઓ છે - સમયેસમયે બદલાતી ટૂંકી વાર્તાની વિવિધ રીતિઓ જો આ રીતે અમુક પ્રયોજનને માટે ઉપજવેલી - અને લેખક-વાચકની સમજૂતી રૂપે અસ્તિત્વમાં

૧૩. 'ધ શોર્ટ સ્ટોરી', 'કલ્ચરલ ફોરમ', સપ્ટેમ્બર ૧૯૫૯માંથી પુનર્મુદ્રિત, પૃ. ૩.

૧૪. 'ધ શોર્ટ સ્ટોરી', પૃ. ૧૮૬. એમણે એ વાર્તા પોતે જે ભાગો કાઢી નાખવા દરજ્જે તેને કૌંસમાં મૂકીને છાપી પણ છે

૧૫. જુઓ 'અનુક્રમ', જય ત કોહારી, પૃ. ૨૨૩-૨૫.

૧૬. જુઓ 'ધ શોર્ટ સ્ટોરી', 'ગ્રોન કન્વેન્શન્સ' એ પ્રકરણ.

આવેલી પ્રણાલિકાઓ જ હોય તો એમની વચ્ચે તારતમ્ય કરવાનું ઉચિત ગણાય ખરું ?

અમુક રીતિ ખીજી રીતિ કરતાં, વધારે કલાત્મક છે એમ ભાસે તોયે કલાત્મકતા ઇષ્ટતાનો પર્યાય છે કે કેમ એ વિચારવા જેવું છે. કેન્ડ ઓ'કોનર નવલકથાને વધુ જીવનાતુરૂપ અને ટૂંકી વાર્તાને વધુ કલાત્મક વાર્તાસ્વરૂપ ગણે છે. છતાં નોંધે છે કે જીવનાતુરૂપતા કરતાં કલા કેટલે અશે પસંદ કરવા યોગ્ય એ વિશે મારા મનમાં ખાતરી નથી.^{૧૭} આનો અર્થ એ કે 'શુદ્ધ કલા' હોવું એ રચનાની એક પદ્ધતિ થઈ. એ હંમેશાં ઇષ્ટ છે એમ કહી શકાય નહીં.

આમ, વાર્તાના વિવિધ રૂપો વચ્ચે તારતમ્ય કરવા જઈએ ત્યારે અનેક તાત્ત્વિક પ્રશ્નોનો સામનો કરવાનો આવે છે હકીકતમાં પણ કોઈ એક રીતિના અવલંબનમાત્રથી કંઈ ઉત્તમ વાર્તા સરળતી નથી. કોઈ પણ સમયમાં કોઈ પણ વાર્તાપ્રકારમાં શુણ્ણવત્તાવાળી અને બળરુ એવા બે વર્ગો નજરે પડે જ છે. આથી જ, એવી કોઈ કથનરીતિ, શૈલી કે વિષયસામગ્રી છે જેના ઉપયોગથી એક વાર્તા ખીજી વાર્તા કરતા ચડિયાતી બને એવો પ્રશ્ન કરવામાં આવે ત્યારે આપણે, મૉરિસ યોર્ડિનની જેમ,^{૧૮} નિઃસંકોચ 'ના'માં ઉત્તર આપીશું. ઇતરજનો અને પોતાના સમયમાં પ્રચલિત કોઈ વાર્તાસ્વરૂપનો જ આસ્વાદ કરે, સાહિત્યના રસિકો અને અભ્યાસીઓ તરીકે આપણે વાર્તાનાં અને ટૂંકી વાર્તાનાં વિવિધ રૂપોને ઓળખીશું અને એમનાં એ રૂપે આસ્વાદ કરીશું. એમાં જ વાર્તાની આ વિશાળ દુનિયાની સાર્થકતા છે.

વાસ્તવ, વ્યક્તિત્વ અને કલ્પના

આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ કેન્ડ ઓ'કોનર અર્વાચીન

૧૭. જુઓ 'અનુક્રમ', જય ત કોઠારી, પૃ. ૨૨૨, ૨૨૬.

૧૮. 'ધ ડિસ્કવરી ઓફ ટ્રિફ્શન', રોમસ ઇ. સેન્ડર્સ, પૃ. ૩૭૦ પર ઉદ્ધૃત.

ટૂંકી વાર્તાની એક લાક્ષણિકતા એ ગણાવે છે કે જીવનને પ્રત્યેના આપણા પોતાના વલણને એ રજૂ કરે છે અને બૌદ્ધિક વૈજ્ઞાનિક યુગની નીપજ હોઈ એમાં વાસ્તવસાદૃશ્યની અને પ્રતીતિકરતાની અપેક્ષા રહે છે. ઓ'કોનર અલગપત સ્વીકારે છે કે વાસ્તવસાદૃશ્યને રજૂ કરવાની કૂટીબધ રીતો હોય છે - જેટલા મહાન લેખકો એટલી રીતો - પણ એ નિઃસંદિગ્ધ રીતે જણાવે છે કે વાસ્તવસાદૃશ્યનો અભાવ કોઈ રીતે ચલાવી ન લેવાય. પ્રાચીન વાર્તા “અને એક વખતે મોડી રાત્રે એક વિચિત્ર વસ્તુ બની” એમ કહી નિરકુશ કલ્પના ચલાવી શકતી; અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વિશે એમ તો કહી ન શકાય કે “આ ઠેકાણે પાત્રનું વર્તન જરાયે ન સમજાવી શકાય એવું બની જાય છે.”^{૧૯}

રડીવન્સને તો ટૂંકી વાર્તાને જીવનની પ્રતિલિપિ ગણાવેલી અને છેલ્લી ઓકસાઈથી એ જીવનને રજૂ કરે છે એ રીતે એનું મૂલ્યાંકન કરવાનું “ચલેલું.”^{૨૦} ઓ'કોનર આટલી હદે જતા નથી. એ કહે છે કે પ્રતીતિકરતા કે વાસ્તવસાદૃશ્ય એટલે વાસ્તવિકતાનો કેવળ અનવાદ નહીં - એ તો છાપાના અહેવાલમાંથી આપણને મળે - પણ વાસ્તવસાદૃશ્ય રૂપે રજૂ થયેલી મનઃકલ્પિત ક્રિયા (આઇડિઅલ ઓફશન).^{૨૧} વાસ્તવની સાથે ઓ'કોનર આ રીતે મનોવ્યાપારને દોડે છે.

માત્ર ટૂંકી વાર્તાની નહીં, આજના કથા-સાહિત્ય (ફિક્શન)ની આ વિશ્લેષણતા છે. એ વાસ્તવમાંથી પાગરે છે પણ વાસ્તવમાં સીમિત રહેતું નથી. માનવના અનુભવજગતમાં જે બનતું હોય છે તે ત્યાં બનતું દેખાય છે. પણ એની પાછળ એક પ્રજા કામ કરતી હોય છે એટલેકે એ પ્રજાની તરફે જેવાયેલું એ જગત હોય

૧૯. જુઓ ‘અનુ-મ’, જય ત મેડારી, પૃ ૨૧૫.

૨૦. ‘ગેલિઅર-વેપો’, ફ્રેન્ચિઝારી મહેતા. રો. જય ત પટેલ,

પૃ. ૨૮૪ પૃ ૨૮૫.

૨૧. જુઓ ‘અનુ-મ’, જય ત મેડારી, પૃ ૨૧૫.

છે. એથી એ એક વિશિષ્ટ જગત બની જાય છે. ખીજી રીતે કહીએ તો વાર્તામાં માત્ર અનુભવ આલેખાતો નથી, અનુભવ પ્રત્યેનું વલણ પણ વ્યક્ત થતું હોય છે. માત્ર વાસ્તવિકતા નથી હોતી, વાસ્તવિકતાનું અર્થઘટન પણ હોય છે. એટલેકે વાર્તામાં હકીકતો નહીં, અર્થો પણ હોય છે, હકીકતો પ્રતીકો બનીને આવે છે^{૨૨} અને વાર્તાનો અર્થ વૈયક્તિક અર્થ હોય છે.^{૨૩}

આનો અર્થ એ થયો કે વાર્તાંરચના માટે જીવનવાસ્તવ ઉપરાંત વ્યક્તિત્વ અને વૈયક્તિક અર્થ જરૂરી છે. નેન્સી હેમલને ખીજાએ આપેલાં વાર્તાવસ્તુઓ કામ આવતા નથી, કારણકે એમનો એમને માટે કોઈ અંગત અર્થ હોતો નથી.^{૨૪} ઇલિઝબેથ બોવેન પણ કહે છે કે આપણે વાસ્તવિકતા ઇચ્છીએ છીએ, પણ કોરી વાસ્તવિકતા નહીં, વાસ્તવિકતાની સપાટી નીચે વ્યક્તિત્વની જવાલા સળગતી હોવી જોઈએ.^{૨૫} શો ઓ'ફ્લોર્ડો તો વ્યક્તિચેતનાની જવાલા વાસ્તવસામગ્રીનું કેવું રૂપાંતર સાધે છે એનું વર્ણન કરે છે. વ્યક્તિચેતનાની જવાલા વાસ્તવસામગ્રીને પ્રબલિત કરે છે, બાળે છે અને આપણી રમૂતિમાં ધૂમ્ર રૂપે એને ફેલાવી દે છે. કહાણીની વીગતો છુલાઈ જાય ત્યારે પણ એની ગંધ આપણને છોડતી નથી. વ્યક્તિચેતનાની આ જવાલા વિના આપણને કહાણી મળે, પણ માણસ ન મળે, પ્રતીતિકર અને મનોર જક કથાપ્રસંગો મળે, જે ગમે તે લેખકે લખેલા હોઈ શકે^{૨૬}

શો ઓ'ફ્લોર્ડોની દષ્ટિએ લેખકની મુદ્રા અંકાની એ દૂંડી વાર્તાનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ છે દૂંડી વાર્તા અવશ્યપણે વૈયક્તિક

૨૨. જુઓ માર્ક શોરર, 'ધ સ્ટોરી', પૃ. ૪, ૨૪૯, ૨૫૧.

૨૩. નેન્સી હેમલ, 'ધ રિએલિટીઝ ઓફ ફિક્શન', પૃ. ૧૨૭.

૨૪. એબન, પૃ. ૧૨૭.

૨૫. 'ધ સ્ટોરી', માર્ક શોરર, પૃ. ૨૫૨ પર ઉદ્ધૃત.

૨૬. 'ધ શોર્ટ સ્ટોરી', પ્રસ્તા. પૃ. ૧૧.

આવિષ્કાર છે. ટૂંકી વાર્તામાં આપણે શોધીએ છીએ અને આસ્વાદીએ છીએ વ્યક્તિત્વના વિશિષ્ટ નિતાર, કોઈ અનન્ય સંવેદનશીલતા. 'ગ્રેખોવિઅન વાર્તા' (ગુજરાતીમાં 'ધૂમકેતુશાઈ' કે 'દલાલીય વાર્તા') અને એવા શબ્દપ્રયોગો આપણે કરીએ છીએ તે ખતાવે છે કે ટૂંકી વાર્તાને લેખકના વ્યક્તિત્વ સાથે કેવો ગાઢ સંબંધ છે ! ઇંગ્લેંડમાં ગોં ઓ'ફ્લોને આ જ તત્ત્વ ખૂટતું લાગે છે જેને કારણે અંગ્રેજ વાર્તાકારો પાસેથી સાચી ટૂંકી વાર્તાઓ ઘણી ઓછી મળે છે.^{૨૭}

ગોં ઓ'ફ્લો વ્યક્તિત્વને વાર્તાસર્જનના કેન્દ્રમાં મૂકે છે. માણસ લખે છે તે વિષયને નહીં, પણ પોતાને એમ કહેવા સુધી પણ એ જાય છે.^{૨૮} બદુગર સાથે વાર્તાકારને સરખાવીને પણ આ મુદ્દો એ સ્પષ્ટ કરે છે : બદુગરનો બદુ એ હોય છે કે લોકોને અદષ્ટ થતા દેખાડે છે, વાર્તાકારનો બદુ એ હોય છે કે એ લોકોને દેખાતા દેખાડે છે. ગ્રેટ્લેકે પોતે લોકોની વાર્તા કહે છે એમ એ દેખાડે છે પણ હકીકતમાં પોતાના વ્યક્તિત્વનું એ સંક્રમણ કરતો હોય છે.^{૨૯} આમ છતાં, એ નાધપાત્ર છે કે, ગ્રેટ્લેકે વાસ્તવિકતાનો અનાદર અસિપ્રેત નથી વાર્તામાં એમની અપેક્ષા છે 'પંચ' અને 'પોએટ્રી' (ગ્રોટ કે ઘડો અને કાવ્યમયતા)ની, જે આવે છ વાસ્તવિકતા કે પ્રતીતિકરતા અતઃ વ્યક્તિગતતાની જ્વાલાના સંયોજનમાંથી. ગ્રેટ્લેકે એ હકીકતની નાથ લે છે કે ખંધી આધુનિક કલાઓ વ્યક્તિત્વના સંક્રમણ તરફ વધુ ને વધુ જઈ રહી છે, પરતુજગતનું આવેખન એણે છોડી દીધું છે પણ એમની તો કરિયાદ છે કે એ વધુ પડતી અંતર્મુખ, વધુ પડતી આત્મ-સહી ખની ગઈ છે. આધુનિક ચિત્રકારો પ્રાકૃતિક પદાર્થો પ્રત્યે ધમકંડથી તુએ છે એનો ઉદ્દેશ્ય કરી એ એમ પણ કહે છે કે કથાસાહિત્યમાં ખાત્ર વાસ્તવિકતાને આવા મગરૂની મિલજથી જોઈ ન શકાય

૨૭. જોજન, પૃ. ૩૭.

૨૮. જોજન, પૃ. ૧૬૦.

૨૯. જોજન, પૃ. ૧૫૩

(જેમ રસોયાથી અન્નને એ રીતે જોઈ ન શકાય). જોકે એ સ્વીકારે છે કે, આમ છતાં કથાસાહિત્યમા પણ બાહ્ય વાસ્તવિકતા આ રીતે આલેખાય છે એ હકીકત છે અને આલેખાય છે એનું જ મહત્ત્વ છે.^{૩૦}

શૌં જો'શ્વેં, એ સ્પષ્ટ છે કે, વ્યક્તિત્વને વાર્તારચનામાં જીવાતુબૂત ગણે છે ને વાસ્તવિકતાને એક પીઠિકા તરીકે આવશ્યક લેખે છે. નેન્સી હેઇલ કશા જ અંતિમે ગયા વિના, વાસ્તવિકતાને વાર્તાસર્જનમાં એને યોગ્ય સ્થાન આપે છે સર્જકના આંતરિક તરંગવ્યાપાર કે કલ્પનાવ્યાપારનું યોગ્ય ગૌરવ એ પણ કહે છે : કલ્પનાવ્યાપારને વાર્તાનાં વિષયવસ્તુઓ માટેનું ગર્ભસ્થાન લેખે છે અને કલ્પનાવ્યાપારને વહેંચની નજરે જોવાને બદલે એને માટેની સંવેદનાની જરૂર છે એમ કહે છે. છતાં કેવળ કલ્પનાવ્યાપારથી વાર્તાનું ઘડતર થવું જોઈએ કે થાય છે એમ એ સૂચવવા માગતા નથી. એમની દષ્ટિએ વાર્તાનાં વિષયવસ્તુ બાહ્ય વાસ્તવિકતા અને આંતરિક તરંગસૃષ્ટિના આત્મલગ્નના પરિણામરૂપ હોય છે. એ બન્નેનું યોગ્ય પ્રમાણમા સંયોજન થવું જોઈએ. વાસ્તવિકતા વધુ પડતી હોય અને તરંગવ્યાપાર અપૂરતો હોય તો વધ્ય વસ્તુરચના નીપજે. વધુ પડતો તરંગવ્યાપાર હોય અને વાસ્તવજગતનો અલ્પ આણુસાગો હોય તો જેને અડપલાં જેવી કહી શકાય એવી આવડી અમથી તુચ્છ વાર્તાઓ નીપજે.^{૩૧}

જો'શ્વેં કે નેન્સી હેઇલ વાર્તાસાહિત્યમા વારતવનિષ્ઠાનો જે આગ્રહ રાખે છે તે આજે 'કેટલાકને અનુચિત પણ ભાસે. એ દષ્ટિએ કે આજની વાર્તા વધુ ને વધુ પ્રતીકાત્મક કે રૂપકાત્મક બની રહી છે અને એને માટે વારતવસામગ્રીની એવી આવશ્યકતા રહેતી નથી. પણ આ સદર્શમાં જોનથન રેબનના વિચારો ઘણા નોંધપાત્ર છે. એ ટૂંકી વાર્તાને રૂપકાત્મક (મેટાફોરિકલ) માને છે - નવલકથા કરતાંયે

૩૦ એબન, પ્રસ્તા. પ. ૧૨.

૩૧. 'ધ રિએલિસ્ટીક ઓફ ફિક્શન', પ. ૧૨૦.

વિશેષપણે. પણ એમની એ રૂપકાત્મકતાને વાસ્તવજગતના અનુકરણ સાથે સંબંધ છે. એ સંબંધ, અલખત, જરા વિલક્ષણ રીતનો છે. રેખન ટૂંકી વાર્તાને મિમિક્રી સાથે સરખાવે છે. કોઈની ચેષ્ટા કે વાણીની મિમિક્રી કરવામાં આવે છે ત્યારે એનાં ક્રેલાંક લક્ષણોને ધૂટીને, ક્રેલાંકને દાખી દઈને એક વિનોદી કે અદ્ભુતરસિક સંગતિ નિપજવવામાં આવે છે. આમ, અનુકરણકરવું એટલે ધૂટવું, ઉતકટ બનાવવું, સઘન કરીને મૂકવું. આ સઘનતા જ રૂપકને જન્મ આપે છે. આમ, રૂપક એ વ્યક્તિની કાચી જીવનસામગ્રીમાં ઢકાઈને રહેલું, અને એ જીવનસામગ્રીથી વિશાળતર, ગૂઢ બળ છે ટૂંકી વાર્તાના લેખકનું કામ પણ બીજા માણસની રીતભાતમાં ગર્ભિત રહેલા રૂપકો શોધવાનું છે, છુપાઈને રહેલા કશાક નિત્ય તત્ત્વને, અનુકરણ અને અતિકથન દ્વારા, બહાર આણવાનું છે. રેખાચિત્રમાં મળે તેવાં સામાજિક વાસ્તવનાં અતિપારીક, યાત્રિક, ચોકસાઈભર્યા અનુકરણોની અપેક્ષા ટૂંકી વાર્તામાં રાખવાની હોતી નથી, તેથી બાહ્ય વાસ્તવિકતા પરનું ટૂંકી વાર્તાનું અવલંબન છેતરામણું હોય છે અને એ જૂઠાણાનો આશ્રય લે છે એમ કહેવાની સ્થિતિ પણ આવે છે. આમ બીજા કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપ કરતા વિશેષપણે, ટૂંકી વાર્તા આપણી સમક્ષ આપણે જેને 'વાસ્તવિક' કહીએ છીએ એ જગતમાં ગર્ભિત રહેલી અવારતવિકતા (ફિક્શનલિટી)નો, કલ્પિતતાનો (ઇન્વેન્ટડનેસ), રૂપકપરંક અન્યરૂપતા (ફુલ્લિસિટી)નો ગભીર મુઠો રજૂ કરે છે.

ટૂંકી વાર્તા રૂપકાત્મક છે એમ કહેતી વખતે એ અનુકૃત સામાજિક વીગતો સાથે કામ પાડે છે એ બૂઝવું ન જોઈએ. રેખનને પણ પરિચિત બાહ્ય જગત સાથેનો કોઈ વિચ્છેદ અભિગ્રેત નથી. એ કહે છે કે એક બાજુ છે લેખક-વાચક જે સમાજમાં રહે છે તેની પરિચિત, આકસ્મિક ભાતો અને બીજી બાજુ છે કલ્પિતકથાની વૃત્તન, ઘૂટેલી, રૂપકાત્મક આકૃતિ; ટૂંકી વાર્તાની એક કળાસ્વરૂપ તરીકેની લાક્ષણિકતા આ બન્નેની વચ્ચે સેતુ બાધવામાં રહેલી છે.

રેખન કેવા લેખકો પ્રત્યે આદર ધરાવે છે એ પણ નોંધવા જેવું છે - જે લેખકોમાં એમણે બે પ્રકારની શક્તિ બેઠી છે એ લેખકો પ્રત્યે. એક તો, જોડણીઓની ખાસિયતો, આમાજિક વર્ગરચના અને વૈયક્તિક વિલક્ષણતાઓને ઉઘાડા આંખકાનથી તિર્યક રીતે પ્રત્યક્ કરવાની શક્તિ અને બીજી, સમાજવાસ્તવને પારગામી ધ્વનિથી ભરી રૂપકનિર્માણ કરવાની શક્તિ. દેખીતી રીતે જ, રેખન વાસ્તવિકતાને ટૂંકી વાર્તાનું લક્ષ્ય માનતા ન હોવા છતાં વાસ્તવિકતાના બારીક અનુભવને, વાસ્તવિકતાના અનુકરણને ટૂંકી વાર્તા માટે અનિવાર્ય ગણે છે. ૩૨

વાસ્તવસામગ્રીનો વાર્તાકારે ઢેલ્યો અને કઈ રીતે ઉપયોગ કરવો એના કોઈ નિયમ ભાગ્યે જ કરી શકાય. પણ વાસ્તવસામગ્રીના વિનિયોગની અનેકવિધ શક્યતાઓ છે અને વાર્તાકૃતિનો વાસ્તવ-સામગ્રી સાથે ગૂઢ-અગૂઢ સબંધ અવશ્ય રહેવાનો એ બતાવવા આટલી ચર્ચા પર્યાપ્ત છે.

ટેકનીક અને કલાકૌશલ

જો ઓ'કોનો વાર્તારચનામાં વ્યક્તિત્વને બેટલુ મહત્ત્વ આપે છે એટલું ટેકનીકને નથી આપતા. ટેકનીક તો વાર્તારચનાકાર્યનો તુરંત ભાગ છે એમ પણ એ કહે છે પ્રકાશિત થતી દગલાબંધ નબળી વાર્તાઓને માટે એ ટેકનીકને જવાબદાર માને છે. સિલાઈ-કામના એટ ચારા સચાની જેમ ટેકનીક કામ કર્યું જાય છે, વ્યક્તિત્વ એમ જલદીથી, વારંવાર કામ આપતું નથી ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ ધધાદરી રીતે બેઠાય છે તેના મૂળમાં પણ, ઓ'કોનો દૃષ્ટિએ, ટેકનીક છે ૩૩

ઓ'કોનો ટૂંકી વાર્તાની આરભ, અત વગેરે વિશેની જીલ્લીક લાક્ષણિકતાઓને રૂઢિઓ (કન્વેન્શન્સ) તરીકે જુએ છે એ આ સદર્શ મા

૩૨. 'લન્ડન મેગઝિન', માર્ચ ૧૯૭૦, પૃ ૧૪-૧૫.

૩૩. 'ધ સોર્ટ કોટરી', પૃ. ૧૧-૧૨

લેખકના 'વિચાર'નું બાહ્ય વસ્તુરૂપ છે, શૈલી લેખકના સવેદનનો આલેખ છે, અને વાર્તાની આકૃતિ વાર્તાકારે જે નૈતિક દબાણ અનુભવ્યુ હોય તેનું સમગ્રદર્શી પરિણામ છે.^{૩૯}

આ તો એક સિદ્ધાંત થયો, આદર્શ થયો, વ્યવહારમાં ટેકનીક ટેકનીકને ખાતર આવતી હોય એવું પણ બને ખરું, કેમકે ટેકનીકનું સ્થૂળ અનુસરણ કરવું સરળ છે. વળી ટૂંકી વાર્તા, એક કલાસ્વરૂપ તરીકે, રચનારીતિની દૃઢલીક ખાસ અપેક્ષાઓ લઈને આવે છે. એમાં પણ શંકા નથી. ટૂંકી વાર્તા સઘન રજૂઆત માગતું કલાસ્વરૂપ હોઈ એમાં કડક શિલ્પવિધાનની અપેક્ષા રહે છે, એનું ઘડતર, શ્રમ અને વિચારપૂર્વક કરવાનું રહે છે, સમયનું એમાં વિશિષ્ટ પરિણામ ઊભું કરવું પડે છે, પ્રતીકરચનાની વિશેષપણે સહાય લેવી પડે છે, માહિતીની કરકસર કરવાની યુક્તિઓ અજમાવવી પડે છે અને શબ્દની વ્યંજકતાનો કસ કાઢવાનો રહે છે. આધુનિક ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ ટેકનીક કે કલાકૌશલની દિશામાં જ વધુ ને વધુ થતો રહ્યો છે. કેન્ક ઓ'કોનર જેવાને તો એમ લાગે છે કે એખોવથી માડીને કેથરિન મેન્સફિલ્ડ અને જેમ્સ જોઈસ સુધીના કુશળ કલાકારોની પેઠીઓએ ટૂંકી વાર્તાને એવી રીતે ઘડી છે કે એમાં હવે બોલતા માણસનો કઠસ્થર રણકતો નથી. ટૂંકી વાર્તા નક્કરતા અને જીવંતતા ગુમાવી રહી છે, એ એક કલાકૌશલ બની રહી છે.^{૪૦}

કેન્ક ઓ'કોનરનું આ નિદાન કેટલે અંશે સ્વીકાર્ય છે એ જુદી વાત છે, પણ ટેકનીક અને કલાકૌશલનું ટૂંકી વાર્તામાં કેટલું, કેવું અને શા માટે સ્થાન હોવું જોઈએ એ વિશે આપણને વિચારવા પ્રેરે, એ પરત્વે આવશ્યક વિવેક આપણામાં જગાડે એવું તો છે જ.

૩૯ 'ધ સ્ટોરી', પૃ. ૫.

૪૦. જુઓ 'અનુક્રમ', જયંત કોઠારી, પૃ. ૨૨૬.

વ્યક્તિ અને સમાજ

વાસ્તવ સાથેના સંબંધને આપણે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાનું એક વ્યાવર્તક લક્ષણ ગણાવેલું. પણ એમ તો નવલકથા પણ વાસ્તવ સાથે એવો જ સંબંધ ધરાવે છે. એટલે તો ફ્રેન્ક ઓ'કોનર ટૂંકી વાર્તા-નવલકથા બન્નેને અર્વાચીન કલાસ્વરૂપો ગણાવે છે. વાસ્તવિકતા સાથે કામ પાડવું, વાસ્તવિકતાની ભૂમિકા પર ચાલવું એ ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથા બન્નેનું લક્ષણ છે.

તેમ છતાં ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાને ફ્રેન્ક ઓ'કોનર જુદાં પણ પાડે છે - વાસ્તવિકતાના જે અંશોને એ બન્ને રજૂ કરે છે, વાર્તાવર્તનાં જે ચિત્રો એ બન્ને આપે છે એ દૃષ્ટિએ. ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાના વિષયો બંને છે સિન્નસિન્ન પ્રકારની વ્યક્તિઓ અને સિન્નસિન્ન પ્રકારના સમાજસ્વરૂપો. ટૂંકી વાર્તા નાનકડા માણુચ - મામૂલી માણસને લઈને લખાય - એ એનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે, ત્યારે નવલકથા એવી રીતે લખી ન શકાય. ગોગોલના 'ઓવરકોટ'નું દૃષ્ટાન્ત આપી ઓ'કોનર કહે છે કે જેનો પેસો ગટરમા પડી ગયો છે એ ટાંમી ટાંમ્પકિન્ઝ નામના બાળક વિશે જેમ નવલકથા ન લખી શકાય તેમ જેને એક નવા ઓવરકોટની જરૂર છે એ અકાકી અકાકીવિચ જેવું નામ ધરાવતા નડલકારકુનની પણ નવલકથા ન બનાવી શકાય. ઓ'કોનર આ મુદ્દો એક બીજી રીતે પણ મૂકે છે. એ કહે છે કે ટૂંકી વાર્તામા આલેખાય છે તે નિમજ્જિત જનતાવર્ગ (એ સમસર્જક યોગ્યુનેગન ગ્રુપ) હોય છે. નિમજ્જિત જનતાવર્ગ એટલે સમાજની સપાટી નીચે ઢકાયેલી વ્યક્તિઓના વર્ગ - પડેનો, દુખાયેનો, કચકાયેલો વર્ગ પણ આ વ્યક્તિઓ કંઈ આર્થિક કે ભૌતિક રીતે જ પડેલી હોવા જોઈએ એવું નથી, આત્માત્મિકતાની દૃષ્ટિએ પણ પડેલી હોય. કાયમ છુટકારાના - પલાયનના સ્વપ્ના સેવતા ગોગોલના અધિકારીઓ, ટર્નેરના ખેતગુલામો, મોપાસાંની વેશ્યાઓ, ગ્રેગોવના ડોક્ટરો અને શિક્ષકો, શેરબુક

એન્ડરસનના ગ્રામ્ય લોકો, જે. એફ. પાવર્સના પાદરીઓ - આ બધાં નિમજ્જિત પ્રબલવર્ગના દાખલાઓ છે.

ટૂંકી વાર્તામાં આલેખન પામતો લોકવર્ગ સમાજની સપાટી નીચે ફૂળેલો હોય છે એટલું જ ઓ'કોનરને કહેવું નથી. સમાજથી એની વિચિન્નતાની સ્થિતિ પણ સૂચવવી છે. આ લોકો સમાજથી પરાજ્ય પામેલા હોય છે. સમાજ એમને માર્ગદર્શન આપતો નથી. જીવનલક્ષ્યો સૂચવતો નથી કે એમની અપેક્ષાઓને સંતોષતો નથી. સમાજ એમનો કોઈ પણ ભાવે સ્વીકાર કરતો નથી. એ રીતે ટૂંકી વાર્તા અસમધારણ (એબ્નોર્મલ) સમાજનો ખ્યાલ રજૂ કરે છે અને સમાજના ધોરણો સાથે તાલ નહીં મિલાવી શકનારી, એમા પોતાનું સ્થાન ગોઠવી નહીં શકનારી, પરિણામે એમાંથી કે કોઈ ગયેલી, બહિષ્કૃત થયેલી, સદા ઉપેક્ષા પામતી, એકાકીપણે જીવતી વ્યક્તિઓનો અનુભવ આપણને કરાવે છે. ટૂંકી વાર્તા આપણને આપે છે માનવીય એકલતાનું ઉગ્ર ભાન. આ એવું કંઈક છે જે નવલકથા આપણને સામાન્ય રીતે આપતી નથી.

ટૂંકી વાર્તામાં જે પાત્રો આવે છે તેમાંનું એકે પાત્ર એવું હોતું નથી કે જેની સાથે વાચક પોતાની જાતને તદ્દરૂપ કરી શકે. અકાકી અકાકીવિચ સાથે વાચક પોતાની જાતને તદ્દરૂપ કરી શકે ? એની આજુબાજુના સમાજ સાથે પણ આપણે આપણી જાતને તદ્દરૂપ નહીં કરી શકીએ. એટલેકે ટૂંકી વાર્તામાં કોઈ પાત્રને આપણે નાયક તરીકે નહીં સ્વીકારી શકીએ. ટૂંકી વાર્તા નાયક વિનાની હોય છે.

પણ નવલકથામાં તો સામાન્ય રીતે નાયક હોય છે - એવું પાત્ર જે વાચકનું પ્રતિનિધિત્વ કરે, વાચક પોતા વિશે જે ખ્યાલ ધરાવતો હોય તેના કોક અંશને રજૂ કરે - જેમકે તોફાની છોકરો, ક્રાન્તિકારી, સ્વાનસેવી, ગેરસમજ પામેલો આદર્શવાદી વગેરે. ઓ'કોનર મૌર્મિક રીતે કહે છે કે નવલકથામાં નાયક નહીં તો અર્ધનાયક, અર્ધનાયક નહીં તો અર્ધાર્ધનાયક પણ હોય છે. એટલેકે વાચક અને પાત્ર

વચ્ચે તદ્દૂપતાનો ક'ઈક પણ વ્યાપાર નવલકથામાં અનિવાર્ય છે એ જ રીતે નવલકથામાં સમધારણ સમાજનો ખ્યાલ વ્યક્ત થતો હોય છે. નવલકથાનાં પાત્રો અને એમની સાથે તદ્દૂપ થતા આપણે સમગ્ર સમાજ સાથે દુશ્મનાવટભર્યા કે મૈત્રીભર્યા સંબંધે સંકળાઈએ છીએ અહીં માણસનો સમાજ સાથેનો સંબંધ છે પણ એકલતા નથી, વિચિન્નતા નથી. નવલકથા, એ રીતે, માણસ જાતિસમુદાયમાં જીવતું પ્રાણી છે એ ખ્યાલને સ્વીકારીને ચાલે છે.

ઓ'કોનરની આ વિચારણા^{૪૧} ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ પર એક જુદો જ પ્રકાશ પાડે છે. પણ એ સર્વાંશે સ્વીકાર્ય ન પણ લાગે. આજે તો નાયક વિનાની નવલકથાની પણ વાત થઈ શકે છે અને સમધારણ સમાજના ખ્યાલ વિના લખાયેલી કેટલીક નવલકથાઓ પણ મળે છે. ઓ'કોનર પોતે આ વાતની નોંધ લે છે. તેમ છતાં નવલકથા ટૂંકી વાર્તા વચ્ચેની આ સિદ્ધતાને એ વ્યાપકપણું ખરી માને છે અને ખતાવે છે કે જ્યાં 'સમાજ ચાલવો જોઈએ' એમ લોકો માને છે એ ઇંગ્લેન્ડમાં ટૂંકી વાર્તાનો નહીં, નવલકથાનો વિકાસ થયો છે, જ્યારે રશિયા-અમેરિકા-આયર્લેન્ડ જ્યાં 'સમાજ ચાલી શકે એમ નથી' એ જાતનો પ્રભાવ છે ત્યાં ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ ઉત્તમ રીતે થયો છે.^{૪૨}

પણ મહત્વનો મુદ્દો તો ટૂંકી વાર્તામાં નિમજ્જિત લોકવર્ગ આલેખાય છે અને માનવીય એકલતાનું ઉગ્ર જ્ઞાન વ્યક્ત થાય છે એ છે. એ મુદ્દો કેટલે અંશે ટૂંકી શકે તેમ છે? દેખીતી રીતે બંધી જ અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાઓને આ વાત જાણ્યે જ લાગુ પડી શકે. ઇંગ્લેન્ડની વાર્તાઓ માટે એ વાત જોઈતી સાચી લાગે એટલી રામનારાયણ પાઠકની વાર્તાઓ માટે ન લાગે. માનવના માનવ સાથેના કે સમાજ સાથેના સંબંધની ટૂંકી વાર્તાઓ પણ મળે જ.

૪૧. જુઓ 'અનુક્રમ', જય ત કોઠારી, પૃ. ૨૧૫-૨૦.

૪૨. જુઓ 'અનુક્રમ', જય ત કોઠારી, પૃ. ૨૨૦-૨૧.

આમ છતાં, એક હકીકતની આપણે નોંધ લેવી જ ઘટે. અઘતન ટૂંકી વાર્તા માનવની એકલતાની, વિચિન્નતાની, નિરાલંબતાની લાગણીને વધુ ને વધુ વાચા આપી રહી છે. કદાચ કેન્ડ ઓ'કોનરને અભિપ્રેત હશે એવી વિશેષ અર્થમાં, જુદા અર્થમાં પણ, ટૂંકી વાર્તા એકાકી અવાજ બની રહી છે.

ઓ'કોનરની સ્થાપના વિશિષ્ટ છે, અમુક પ્રકારની વાર્તાઓને લક્ષમા રાખીને થયેલી હોવાનું પણ લાગે. નેન્સી હેઇલ નવલકથા-ટૂંકી વાર્તામાં વ્યક્ત થતાં વ્યક્તિ અને સમાજ અંગે આના કરતાં વધુ વ્યાપકપણે લાગુ પડી શકે એવી વાત કરે છે. એ કહે છે કે ટૂંકી વાર્તા ભર્મિનો એક આત્મલક્ષી ઉદ્દગાર (લિરિકલ કાય) છે. ટૂંકી વાર્તા વ્યક્તિને આલેખે છે એની જાત સાથેના સંબંધની દૃષ્ટિએ. વ્યક્તિના આત્મજગતમાં જ અસ્તિત્વ ધરાવતી એની સમસ્યાઓ, કામનાઓ, ભીતિઓ, વેદનાઓ ટૂંકી વાર્તાની વિષયસામગ્રી બને છે, ત્યારે નવલકથા જગતને અને સમાજને અભિમુખ બને છે અને વ્યક્તિના સમાજ સાથેના સંબંધને પણ આવેખે છે. આના અપવાદો તો હોવાના જ એમ હેઇલ પોતે સ્વીકારે છે પણ સમાજચિત્ર આપતી કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓને એ નવલકથાના જાણે અશો હોય એ રીતે જુએ છે એ સૂચક છે.^{૪૩}

ઓ'કોનર કે હેઇલનું વિશ્લેષણ સંપૂર્ણ યથાતથ ન લાગે તોયે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના એક બળવાન વલણને એ રજૂ કરે છે અને ટૂંકી વાર્તાને સમજવા માટે એને લક્ષમાં લીધા વિના ચાલશે નહીં

[‘ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા’, ૧૯૭૭ના પ્રારંભે મુકાયેલો લેખ, સ્વસ્થ સંમાર્જન સાથે]

એકાંકી : આજના કેટલાક સંદર્ભો

એકાંકી કે લઘુ નાટક ?

આપણે ત્યાં એકાંકી અને નાટક એટલેકે અનેકાકી કે લાખા નાટક વચ્ચેનો ભેદ વીગતે ચર્ચાયેલો મળશે પણ એ ચર્ચા વાચતી વેળા એક સદર્ભ કદાચ લક્ષ બહાર રહેવા સભવ છે કે અનેકાકી નાટકોની દુનિયામાં પણ પચાકી કે સપ્તાકી નાટકોનો યુગ આથમી ગયો છે લાખુ નાટક પણ આજે સામાન્યતઃ ત્રણ અથવા - ક્વચિત્તે બે પણ ખરા અને ક્વચિત્તે ચાર - ધરાવતુ થયું છે. અક્ષરજાનનો પ્રસાર, છાપખાનાની શોધ, અગાઉના પાંચ સાત કે એથીયે વધારે અકવાળા લાંબા નાટકના વિષયવસ્તુને વધારે કાર્યક્ષમતાથી આવરી લઈ શકે એવા નવલકથાના સાહિત્યપ્રકારનો ઉદય, આધુનિક નગર જીવનના સમયનાં દબાણો, જે-અઢી કલાકમાં પોતાની લીલા સમેટી લેતી સર્વરજક કલા સિનેમાની સ્પર્ધા - આવાં અનેક કારણોએ કદાચ નાટકને પોતાની મર્યાદા નક્કી કરવાની કરજ પાડી છે. એટલે જોતલુ અતર નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે સામાન્ય રીતે જોવા મળે છે એનાથી ઘણુ ઓછુ અતર આજના અનેકાકી અને એકાકી વચ્ચે રહ્યું છે. ટૂંકી વાર્તાની સરેરાશ લખાઈ ૧૫ પાનથી વધારે નીકળવા સભવ નથી ત્યારે નવલકથાની સરેરાશ લખાઈ ૨૫૦ પાનથી ઓછી નીકળવા સભવ નથી. ખીજી બાજુથી એકાકીની ૩૦ મિનિટની સરેરાશ સામે અનેકાકીની જે અઢી કલાકની સરેરાશ મૂકવી પડે. એકાંકી જરા લખાય અને અનેકાકી જરા ટેકુ થાય તો એ બન્ને વચ્ચેનું અતર સાવ લુપ્ત થઈ જાય. લાખી ટૂંકી

આમ છતાં, એક હકીકતની આપણે નોંધ લેવી જ ઘટે. અઘતન ટૂંકી વાર્તા માનવની એકલતાની, વિચિન્નતાની, નિરાલંબતાની લાગણીને વધુ ને વધુ વાચા આપી રહી છે. કદાચ કેન્ક ઓ'કોનરને અભિપ્રેત હશે એવી વિશેષ અર્થમાં, જુદા અર્થમાં પણ, ટૂંકી વાર્તા એકાકી અવાજ બની રહી છે.

ઓ'કોનરની સ્થાપના વિશિષ્ટ છે, અમુક પ્રકારની વાર્તાઓને લક્ષ્મી રાખીને થયેલી હોવાનું પણ લાગે. નેન્સી હેઇલ નવલકથા-ટૂંકી વાર્તામાં વ્યક્ત થતાં વ્યક્તિ અને સમાજ અંગે આના કરતા વધુ વ્યાપકપણે લાગુ પડી શકે એવી વાત કરે છે. એ કહે છે કે ટૂંકી વાર્તા ભર્મિનો એક આત્મલક્ષી ઉદ્દગાર (લિરિકલ કાય) છે. ટૂંકી વાર્તા વ્યક્તિને આલેખે છે એની જાત સાથેના સંબંધની દૃષ્ટિએ. વ્યક્તિના આત્મજગતમાં જ અસ્તિત્વ ધરાવતી એની સમસ્યાઓ, કામનાઓ, ભીતિઓ, વેદનાઓ ટૂંકી વાર્તાની વિષયસામગ્રી બને છે, ત્યારે નવલકથા જગતને અને સમાજને અભિમુખ બને છે અને વ્યક્તિના સમાજ સાથેના સંબંધને પણ આગ્રેખે છે. આના અપવાદો તો હોવાના જ એમ હેઇલ પોતે સ્વીકારે છે પણ સમાજચિત્ર આપતી કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓને એ નવલકથાના જાણે અંશે હોય એ રીતે જુએ છે એ સૂચક છે.^{૪૩}

ઓ'કોનર કે હેઇલનું વિશ્લેષણ સંપૂર્ણ યથાતથ ન લાગે તોયે અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાના એક બળવાન વલણને એ રજૂ કરે છે અને ટૂંકી વાર્તાને સમજવા માટે એને લક્ષમાં લીધા વિના ચાલશે નહીં.

['ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા', ૧૯૭૭ના પ્રારંભે મુકાયેલો લેખ, સ્વદેય સંમાર્જન સાથે]

એકાંકી : આજના કેટલાક સંદર્ભો

એકાંકી કે લઘુ નાટક ?

આપણે ત્યાં એકાંકી અને નાટક એટલેટો અનેકાંકી કે લાંબા નાટક વચ્ચેનો ભેદ વીગતે ચર્ચાયેલો મળશે પણ એ ચર્ચા વાચતી વેળા એક સદર્ભ કદાચ લક્ષ બહાર રહેવા સભવ છે કે અનેકાંકી નાટકોની દુનિયામાં પણ પચાંકી કે સપ્તાંકી નાટકોનો યુગ આથમી ગયો છે. લાઘુ નાટક પણ આજે સામાન્યતઃ ત્રણ અંક - કવચિત્તે બે પણ ખરા અને કવચિત્તે ચાર - ધરાવતુ થયું છે. અક્ષરનાનનો પ્રસાર, છાપખાનાની શોધ, અગાઉના પાંચ સાત કે એથીયે વધારે અંકવાળા લાંબા નાટકના વિષયવસ્તુને વધારે કાર્યક્ષમતાથી આવરી લઈ શકે એવા નવલકથાના સાહિત્યપ્રકારનો ઉદય, આધુનિક નગર જીવનના સમયનાં દબાણો, બે-અઢી કલાકમાં પોતાની લીલા સમેટી લેતી સર્વરજક કલા સિનેમાની સ્પર્ધા - આવાં અનેક કારણોએ કદાચ નાટકને પોતાની મર્યાદા નક્કી કરવાની ફરજ પાડી છે. એટલે જોતલુ અંતર નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે સામાન્ય રીતે જોવા મળે છે એનાથી ઘણું ઓછું અંતર આજના અનેકાંકી અને એકાંકી વચ્ચે રહ્યું છે. ટૂંકી વાર્તાની સરેરાશ લંબાઈ ૧૫ પાનથી વધારે નીકળવા સભવ નથી ત્યારે નવલકથાની સરેરાશ લંબાઈ ૨૫૦ પાનથી ઓછી નીકળવા સભવ નથી. ખીજી બાજુથી એકાંકીની ૩૦ મિનિટની સરેરાશ સામે અનેકાંકીની બે અઢી કલાકની સરેરાશ મૂકવી પડે. એકાંકી જરા લંબાય અને અનેકાંકી જરા ટૂંક થાય તો એ બન્ને વચ્ચેનું અંતર સાવ લુપ્ત થઈ જાય. લાંબી ટૂંકી વાર્તા અને લઘુનવલ જેવી ચીજો છે એ હું બાબું છું, છતાં લાગે

છે કે ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથા વચ્ચેની ભેદરેખા ટકી રહેવાના જેટલા બજાળા સંજોગો છે એટલા કદાચ એકાંકી અને નાટક વચ્ચેની ભેદરેખા ટકી રહેવાના નથી.

સમય કે પાનાંની દૃષ્ટિએ વિચારવાની રીત ઘણી સ્થૂળ લાગવા સભવ છે. એ ખરું છે કે કેવળ લંબાઈ કોઈ સાહિત્ય-સ્વરૂપ માટે નિર્ણાયક ન હોઈ શકે, પણ લંબાઈ નિષ્પરિણામ હોય છે એવું પણ નથી, લંબાઈ પોતાની સાથે ખીજું કેટલુંક લાવે છે. દા. ત. નિરૂપણની મોકળાશ, લંબાઈ ઘટે એટલે નિરૂપણની મોકળાશ પણ ઘટે. ઉમાશંકર કહે છે કે “એકાંકીકાર પાત્રોના જીવનના સો સુધીની વાત કહેવી હોય તો સાદીસીધી રીતે એકથી સો સુધી નહીં કહે. ઘણી વાર તો સત્તાણું કે અઠ્ઠાણું થી વાત શરૂ કરવામાં આવે છે અને ત્યાંથી સો સુધી પહોંચતા પાછલી સત્તાણું કે અઠ્ઠાણું સુધીની વાત સ્પષ્ટ ઇતિહાસકથન, ત્રાસગિક સૂચન અને અનેક ઇંગિત, ધ્વનિ દ્વારા કહેવાય છે.”^૧ ઉમાશંકર અહીં એકાંકી અને અનેકાંકીની રચનારીતિને વિરોધાવે છે એમ માનવામાં બાધ નથી. સામાન્ય રીતે અનેકાંકી લગભગ એકઝેએકથી કે વીસ-પચીસ પચાસ થી શરૂ કરે, એકાંકી સત્તાણું-અઠ્ઠાણું થી શરૂ કરે. એટલેકે એકાંકીની રચના અનેકાંકી કરતાં વધારે સઘન હોય. પણ ઉમાશંકરના લક્ષ બહાર એ હકીકત નથી કે આ ઇખસન પછીની નાટ્યરીતિ છે, અનેકાંકીની પણ. ઇખસન પણ કટોકટીની ક્ષણની નજીકથી પોતાનાં નાટક આરંભે છે અને નાટ્યવસ્તુસમયની એક પ્રકારની ધનતા સિદ્ધ કરે છે. ત્રણચાર અકમાં વિસ્તરેલાં એના નાટકોનો સમય તો કેટલીક વાર એકબે દિવસનો જ હોય છે.

અહીં ગ્રીક નાટકો - ટ્રેજેડીઓને પણ યાદ કરી શકાય. એમાં પણ વસ્તુ અને સમયની ધનતા અપેક્ષિત હતી, એ ઘણી બાણીતી વાત છે ડ્રાઇડન કહે છે તેમ આ પ્રાચીનો આપણને રેષસ જ્યા

પૂરી થવાની હોય એ થાંભલા આગળ બેસાડે છે અને આખી દોડના કટાણાભર્યા સાક્ષી થવામાંથી મુક્ત કરે છે.^૨ કોઈએ આ વાત એમ કહીને સમજાવી છે કે ફ્લેસિકલ નાટકમાં પ્રહાર કરનાર કાંકુ જ આપણને દેખાય છે, આખો હાથ કે વ્યક્તિ નહીં. આમ હોવાથી, ખુચરને ગ્રીક ટ્રેજેડીઓ અર્વાચીન નાટકના નિર્વહણના અકો નેવી લાગી^૩ એમાં કંઈ નવાઈ નથી.

તાત્પર્ય કે, લખાઈની દૃષ્ટિએ એણે અતર ધરાવતા થયેલાં એકાંકી અને નાટક જ્યારે સમાન રચનારીતિ અપનાવે, સમયના નાનકડા બિન્દુ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે ત્યારે એમની વચ્ચેનું અંતર ઝોર ઓછું થાય છે.

અતર ઓછું કરનાર એક ત્રીજી બાબત પણ છે. ઇબ્સને પોતાનાં નાટકોમાં જેમ સમયનું એક બિન્દુ સ્વીકારેલું, તેમ ઘટના-સ્થળ પણ એક જ રાખેલું. એક જ સેટ પર આખું નાટક ભજવાય. અનેક અકો છતાં દૃશ્ય એક જ. ભજવણીના સમયમાં કરકસર થાય એ ગણતરીથી કે વાસ્તવદર્શી સુસજ્જ સેટ ઘણા ખર્ચાળ બનવાથી કે વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક અસર જાણી કરવા આધુનિક નાટક ઇબ્સનની એક સેટની આ પદ્ધતિને ઘણી વાર પસંદ કરે છે. તો ખીજી બાજુથી એક અક - એક દૃશ્યના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકાર તરીકે ઉદ્ભવેલું અને પ્રતિષ્ઠિત થયેલું એકાંકી આજે એ નિયત્રણમાંથી બહાર નીકળી રહ્યું છે. બ્લેક-આઉટ, ફેઇડ-ઇન વગેરે અનેક પ્રકારની ફિલ્મી ટેકનીક એકાંકીને અણધારી અનુનેયતા અને ઝડપ આપી છે. ટૂંકા સમયપટમાં ઝડપથી અનેક દૃશ્યો રજૂ કરવાની સગવડ કરી આપીને એક દૃશ્યના બંધનમાંથી એકાંકીને મુક્ત કર્યું છે ને ચિત્રપટની પ્રવાહિતા સંપકાવી છે. આથી વસ્તુરચના અને પાત્રવિધાન પરત્વેનાં કેટલાક વિકાસ-

૨. ખુચર, 'એરિસ્ટોટલ્સ ચિયરી ઓફ પોએટ્રી એન્ડ ડ્રાઇન આર્ટ', પૃ. ૨૮૩ પર ઉદ્ધૃત.

૩. એજન, પૃ. ૨૮૩.

છે કે ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથા વચ્ચેની ભેદરેખા ટૂંકી રહેવાના જેટલા ભિન્ન સંજોગો છે એટલા કદાચ એકાંકી અને નાટક વચ્ચેની ભેદરેખા ટૂંકી રહેવાના નથી.

સમય કે પાનાંની દૃષ્ટિએ વિચારવાની રીત ઘણી સ્થૂળ લાગવા સભવ છે. એ ખરું છે કે કેવળ લંબાઈ કાંઈ સાહિત્ય-સ્વરૂપ માટે નિર્ણાયક ન હોઈ શકે, પણ લંબાઈ નિષ્પરિણામ હોય છે એવું પણ નથી, લંબાઈ પોતાની સાથે ખીજું કેટલુંક લાવે છે. દા. ત. નિરૂપણની મોકળાશ. લંબાઈ ઘટે એટલે નિરૂપણની મોકળાશ પણ ઘટે. ઉમાશંકર કહે છે કે “એકાંકીકાર પાત્રોના જીવનના સો સુધીની વાત કહેવી હોય તો સાદીસીધી રીતે એકથી સો સુધી નહીં કહે. ઘણી વાર તો સત્તાણું કે અઠાણું થી વાત શરૂ કરવામાં આવે છે અને ત્યાંથી સો સુધી પહોંચતા પાછલી સત્તાણું કે અઠાણું સુધીની વાત સ્પષ્ટ ઇતિહાસકથન, પ્રાસંગિક સૂચન અને અનેક ઇંગિત, ધ્વનિ દ્વારા કહેવાય છે.”^૧ ઉમાશંકર અહીં એકાંકી અને અનેકાંકીની રચનારીતિને વિરોધાવે છે એમ માનવામાં બાધ નથી. સામાન્ય રીતે અનેકાંકી લગભગ એકઠેએકથી કે વીસ-પચીસ પચાસ થી શરૂ કરે, એકાંકી સત્તાણું-અઠાણું થી શરૂ કરે. એટલેકે એકાંકીની રચના અનેકાંકી કરતાં વધારે સઘન હોય. પણ ઉમાશંકરના લક્ષ બહાર એ હકીકત નથી કે આ ઇબ્સન પછીની નાટ્યરીતિ છે, અનેકાંકીની પણ. ઇબ્સન પણ કટોકટીની ક્ષણની નજીકથી પોતાનાં નાટક આરંભે છે અને નાટ્યવસ્તુસમયની એક પ્રકારની ધનતા સિદ્ધ કરે છે. ત્રણચાર અંકમાં વિસ્તરેલાં એના નાટકોના સમય તો કેટલીક વાર એકબે દિવસનો જ હોય છે.

અહીં ગ્રીક નાટકો - ટ્રેજેડીઓને પણ યાદ કરી શકાય. એમાં પણ વસ્તુ અને સમયની ધનતા અપેક્ષિત હતી, એ ઘણી જાણીતી વાત છે. ડ્રાઇડન કહે છે તેમ આ પ્રાચીનો આપણને રેઘસ બ્યા

પૂરી થવાની હોય એ થાંભલા આગળ બેસાડે છે અને આખી દોડના કંટાળાભર્યા સાક્ષી થવામાંથી મુક્ત કરે છે.^૨ કોઈએ આ વાત એમ કહીને સમજાવી છે કે ફ્લેસિકલ નાટકમાં પ્રહાર કરનાર કાંકુ જ આપણને દેખાય છે, આખો હાથ કે વ્યક્તિ નહીં. આમ હોવાથી, બુચરને ગ્રીક ટ્રેજેડીઓ અર્વાચીન નાટકના નિર્વાહણના અંકો જેવી લાગી^૩ એમાં કંઈ નવાઈ નથી.

તાત્પર્ય કે, લખાઈની દૃષ્ટિએ ઓછું અંતર ધરાવતા થયેલાં એકાંકી અને નાટક જ્યારે સમાન રચનારીતિ અપનાવે, સમયના નાનકડા બિન્દુ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે ત્યારે એમની વચ્ચેનું અંતર ઓર ઓછું થાય છે.

અંતર ઓછું કરનાર એક ત્રીજી બાબત પણ છે. ઇબ્સને પોતાનાં નાટકોમાં જેમ સમયનું એક બિન્દુ સ્વીકારેલું, તેમ ઘટના-સ્થળ પણ એક જ રાખેલું. એક જ સેટ પર આખું નાટક ભજવાય. અનેક અંકો છતાં દૃશ્ય એક જ. ભજવણીના સમયમા કરકસર થાય એ ગણતરીથી કે વાસ્તવદર્શી સુસજ્જ સેટ ઘણા ખર્ચાળ બનવાથી કે વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરવા આધુનિક નાટક ઇબ્સનની એક સેટની આ પદ્ધતિને ઘણી વાર પસંદ કરે છે તો ખીજા બાજુથી એક અંક - એક દૃશ્યના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકાર તરીકે ઉદ્ભવેલું અને પ્રતિષ્ઠિત થયેલું એકાંકી આજે એ નિયત્રણમાંથી બહાર નીકળી રહ્યું છે. બ્લેક-આઉટ, કેમ્પ-અપ વગેરે અનેક પ્રકારની ફિલ્મી ટેકનીક એકાંકીને અણુધારી અનુનેયતા અને ઝડપ આપી છે. દરેક સમયપર્યાય અંકમાં અનેક દૃશ્યો રજૂ કરવાની સગવડ કરી આપીને એક દૃશ્યના બંધનમાંથી એકાંકીને મુક્ત કર્યું છે તે ચિત્રપટની પ્રવાહિતા સપડાવી છે. આથી વસ્તુરચના અને પાત્રવિધાન પરત્વેના કેટલાંક વિકાસ-

૨. બુચર, 'એનિસ્ટોટલઝ યિઅરી ઓફ પોએટી એન્ડ કાઇન આર્ટ', પૃ. ૨૮૩ પર ઉદ્ધૃત.

૩. એબન, પૃ. ૨૮૩.

પૂરી થવાની હોય એ થાંભલા આગળ બેસાડે છે અને આખી દોડના કટાણાભર્યા સાક્ષી થવામાંથી મુક્ત કરે છે. ૨ કોઈએ આ વાત એમ કહીને સમજાવી છે કે ફેલેસિફલ નાટકમાં પ્રહાર કરનાર કાંડું જ આપણને દેખાય છે, આખો હાથ કે વ્યક્તિ નહીં. આમ હોવાથી, છુયરને ગ્રીક ટ્રેજેડીઓ અર્વાચીન નાટકના નિર્વાહણના અંકો જેવી લાગી^૨ એમાં કંઈ નવાઈ નથી.

તાત્પર્ય^૩ કે, લાંબાઈની દૃષ્ટિએ ઓછું અંતર ધરાવતા થયેલાં એકાંકી અને નાટક જ્યારે સમાન રચનારીતિ અપનાવે, સમયના નાનકડા બિન્દુ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે ત્યારે એમની વચ્ચેનું અંતર ઓર ઓછું થાય છે.

અંતર ઓછું કરનાર એક ત્રીજી બાબત પણ છે. ઇબ્સને પોતાનાં નાટકોમાં જેમ સમયનું એક બિન્દુ સ્વીકારેલું, તેમ ઘટના-સ્થળ પણ એક જ રાખેલું. એક જ સેટ પર આખું નાટક ભજવાય. અનેક અંકો છતાં દૃશ્ય એક જ. ભજવણીના સમયમાં કરકસર થાય એ ગણતરીથી કે વાસ્તવદર્શી સુસજ્જ સેટ ઘણા ખર્ચાળ બનવાથી કે વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરવા આધુનિક નાટક ઇબ્સનની એક સેટની આ પદ્ધતિને ઘણી વાર પસંદ કરે છે. તો ખીજી બાજુથી એક અંક - એક દૃશ્યના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકાર તરીકે ઉદ્ભવેલું અને પ્રતિષ્ઠિત થયેલું એકાંકી આજે એ નિયત્રણમાંથી બહાર નીકળી રહ્યું છે. બ્રેક-આઉટ, કેમ્ક-ઇન વગેરે અનેક પ્રકારની ફિલ્મી ટેકનીકે એકાંકીને અણધારી અનુનેયતા અને ઝડપ આપી છે. ટૂંકા સમયપટમાં ઝડપથી અનેક દૃશ્યો રજૂ કરવાની સગવડ કરી આપીને એક દૃશ્યના બંધનમાંથી એકાંકીને મુક્ત કર્યું છે ને ચિત્રપટની પ્રવાહિતા સંપ્રકાશી છે. આથી વરતુરચના અને પાત્રવિધાન પરત્વેનાં કેટલાક વિકાસ-

૨. છુયર, 'એરિસ્ટોટલ યિયરી ઓફ પોએટ્રી એન્ડ ક્રાઇન આર્ટ', પૃ. ૨૮૩ પર ઉદ્ધૃત.

૩. એજન, પૃ. ૨૮૩.

રોષક નિયત્રણમાંથી પણ એકાકીનો છુટકારો થાય છે અને દેહલાક જટિલ કાયકાઓનો મુકાબલો કરવા એ સશક્ત બને છે નૂતન નાટ્ય ઉત્તેજના સિદ્ધ કરવાનું પણ એનાથી બને છે.^૪ એકાકીના સ્વરૂપને સાપેડેલી અનુનયતાને કારણે ‘લાંબા’ એકાકીના ખેડાણની દિશા પણ સહજ રીતે બિઘડે છે.

પશ્ચિમમાં આના દાખલાઓ ‘વેષટિ ગ ડોર લેફ્ટી’ ‘બરી ધ ડેડ’ વગેરે ધણા જૂના છે. ‘ધ બિસ્પોઝ ઓવરકોટ’ ૧૬ દરયોમાં વહેચાયેલું એક ઉત્તમ એકાકી છે ! બ્લેન્ડફર્ટનું લાંબુ એકાકી ‘ધ કાઇમ’ પણ બાણીતું છે અને કોઝમેન્કો લાંબા એકાકીના પુરસ્કર્તા તરીકે બાણીતા છે. એકથી વધુ અંકમાં પથરાયેલા અને છતાં ઓછો સમય લેતા ‘ટિલ ધ ડે આઇ ડાઇ’ જેવાં નાટકોની પરપરા પણ હીકીક જૂની છે. માયોર્ગાએ પોતાના વાર્ષિક સંચયોને ‘એકાકી’ને બદલે ‘લઘુ નાટકો’ના સંચયો તરીકે ઓળખાવવાનું શરૂ કર્યું પણ દેહલાક વર્ષો થયા.

હા, તો ‘એકાકી’ નહીં પણ ‘લઘુ નાટક’. એકાકી પોતાની રૂઠ સીમાઓને વટી ગયું હોય, એકાકીને નાટકનું રચનાવિધાન હાથ-વશું થયું હોય, તો એને ‘એકાકી’ કહેવું એ ખોટું નામાભિધાન છે. એનો પટ નાટકથી નાનો, માટે એ લઘુ નાટક. ટૂંકમાં, નાટકથી એનો સ્વરૂપગત કોઈ પાયાનો ફરક નહીં.

આમ કહીએ એટલે તરત એકાકીની ‘એકતા’ના ખ્યાલને કોઈ આપણી સામે ધરવા તત્પર થશે જ. એકાકીમાં તો એક વિષય હોય. એક મુખ્ય પરિસ્થિતિ હોય, એક મુખ્ય પાત્ર હોય પાત્રનું એકલક્ષી નિરૂપણ હોય, એક જ પ્રભાવ હોય નાટકમાં આ બધી બાબતોમાં અનેકતાના નિરૂપણને અવકાશ હોય છે, જેમકે મુખ્ય પરિસ્થિતિ સાથે કોઈ ગોણું પરિસ્થિતિ ગૂંથાય. એકથી વધુ પાત્રો તરફ લક્ષ અપાય, વગેરે પણ આ ધોરણો બહુ ગ્રામ્યસખળે એકાકી

લઘુ નાટક વચ્ચે મુખ્ય ભેદ ચુસ્તતાનો છે. લઘુ નાટકમાં દોર એક-સરખો ખેંચેલો હોય નહીં, ‘નેરેશન’ (કથાકથન)ને અવકાશ હોય, નાટ્યોચિત સંઘર્ષનો અભાવ હોય, પોત ફિસ્સું હોય – એવું બધું એ સૂચવે છે તેમાં આ વાત સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. એનો અર્થ એવો થયો કે નબળું એકાંકી તે લઘુ નાટક. આ જાતનું વર્ગીકરણ ભાગ્યે જ સ્વીકાર્ય બની શકે.

અને હવે જુઓ : ‘ઢેઢના ઢેક ભગી’ અને ‘શહીદ’ના લખનાર ઉમાશંકર સ્થળ-કાળ-કૃતિની એકતા અને એક અકવાળા ગ્રીક નાટકને આજના અર્થમાં એકાંકી ગણવા તૈયાર નથી – એનાં વંદગાન, બૃહ-તર ફલક વગેરેને લઈને^૭; ત્યારે એકાંકીમાં ભારે ચુસ્તતાનો આગ્રહ રાખનાર દલાલને ગ્રીક નાટકમાં આજના એકાંકીનું અતિ ભાવવાહી અને સુંદર પ્રાગટ્ય નજરે પડે છે !^૮ ચુસ્તતાનો ખ્યાલ ફેટ્યો તો આત્મલક્ષી છે અને ફેટ્યો અસ્થિર છે એ આ પરથી જણાશે. કોઝલેન્કો જેવા આ પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોને “એક થા ખીન્ન પ્રકારનાં એકાંકી” તરીકે ઓળખાવે છે તે, આથી, વધારે યોગ્ય લાગે છે. એટલેકે એમની દૃષ્ટિએ ગ્રીક નાટકો આજના જેવાં એકાંકી તો નથી, પણ એથી એને એકાંકી ન કહેવાય એવું પણ નથી. એમનો એકાંકીનો વર્ગ વિશાળ છે. એમાં વિવિધ જાતની કૃતિઓને સમાવેશ છે.

આમ છતાં, પોણો કલાક કલાકની અને બે-અઠી કલાકની નાટ્ય-કૃતિઓમાં આ સમયભેદને અગે સહજપણે વિષયવ્યાપ, નિરૂપણ-પદ્ધતિ કે મોકળાશ પરત્વે પણ ફેટ્યોક ભેદ અવારનવાર પ્રગટ થવાનો તથા એકાંકી અને લાંબા નાટકને સામાન્ય રીતે આપણે સહજ સૂઝથી જ જુદાં પાડી આપવાના. એટલે અહીં, આ બે નાટ્યપ્રકારોનાં વારંવાર બતાવવામાં આવતાં ભેદક લક્ષણોનો કેવળ પરિહાર કરવાનો

૭ ‘ગૈલી અને સ્વચ્ચ’, પૃ ૮૬

૮. ‘કાચા લાકડાની, માચા લુગડાની’, પૃ. ૧૭૧.

૯. ‘ધ વન-એક્ટ પ્લે ટુડે’, પૃ. ૮.

કોઈ ઉદ્દેશ નથી; પ્રતિપાદન તો એટલું જ છે કે આ બે નાટ્ય-પ્રકારો વચ્ચે માનવામાં આવે છે એટલો ભેદ નથી, બન્ને વચ્ચેનું અંતર ઘણી દૃષ્ટિએ સાંકડું થયું છે, તેથી ભેળસેળની શક્યતા ઘણી છે અને બન્નેને અલગ સાહિત્યજાતિઓ ગણવાનું યોગ્ય છે કે કેમ તે વિચારવા જેવું છે. 'એકાંકી'ને આપણે વર્ણુનાત્મક સજા તરીકે ઠકાવવા માગીએ છીએ કે મૂલ્યબોધક સજા તરીકે અને જો આપણને વર્ણુનાત્મક સજા જ જોઈતી હોય તો 'લઘુ નાટક' વધારે યોગ્ય ગણાય કે કેમ તે પણ વિચારવું જોઈએ.

એકાંકીની ક્ષમતા વધી છે તેનો અર્થ એવો પણ નથી કે એકાંકીનું ચુસ્ત રૂપ નકામું છે. અદ્યતન ફિલ્મી ટેકનીકના આશ્રય વિનાનું એક જ દૃશ્યની સીમાને વશ વર્તતું એકાંકી હંમેશા ઉત્તમ કલાકારને આહવાન આપતું રહેશે અને કલાના એક નમૂના તરીકે ઠકી રહેશે. પણ એથી એકાંકીએ પોતાનો જે ક્ષેત્રવિસ્તાર કર્યો છે તેની અવગણના ન થઈ શકે. આજે પાંચ-દશ મિનિટથી માંડીને કલાક સુધીની જે વિવિધ પ્રકારની રચનાઓને એકાંકી તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે તે બતાવે છે કે 'એકાંકી'ની વિભાવના કેવી વિસ્તારી-સકાયી શકાય એવી બની ગઈ છે.

એકાંકી અને ટેલિવિઝન^{૧૦}

એકાંકીના બે રૂપવિશેષો તો આપણે ત્યાં પણ ખૂબ જાણીતા છે - ૨ ગજૂમિ માટેનું એકાંકી અને રેડિયો માટેનું એકાંકી. રેડિયો-એકાંકીની આગવી જરૂરિયાતો અને ક્ષમતાઓ વિશે પણ આપણે ત્યાં ઠીકઠીક વિચારાયું છે. પણ એકાંકીના એક ત્રીજે સ્વરૂપવિશેષ

૧૦. અહીં મુખ્યત્વે પર્સિવલ વાઈલ્ડના 'ધ કાફ્રમનગિય ઓવ વન એક્ટ પ્લે'ની ૧૯૫૧ની આવૃત્તિમાં ટોમસ હ્યુન્સનના સહકર્તૃત્વમાં લખાયેલ 'ટેલિવિઝન ઓન્ડ વન એક્ટ ટેકનીક' એ પ્રકરણ તથા ડોઝલેન્ડો-મંપાટ્રિન 'ધ વન-એક્ટ પ્લે ટુડે'માંના ગિલ્બર્ટ સેલ્ડેનના લેખ 'ધ વન-એક્ટ પ્લે ઓન્ડ ટેલિવિઝન'નું તાગણ કર્યું છે.

ઘણી વાર ઠાળે છે એટલે એ માટેની દમ્યગ્નના એને આવગ્ન નથી હોતી.

ટેલિવિઝનની ખીછ મુઝેલી એ છે કે એના ઈમેરાનુ કાર્યક્ષેત્ર પણ મર્યાદિત હોય છે. ત્રણ ઈમેરાથી મધુલ પરિસ્થિતિને ચિત્રિત કરવામા મુઝેલી પડે. એટલે એાછા પાત્રો હોય એ વધુ ચારુ. આમેય સ્ટેજના નાનુ હોવાને કારણે વધુ પાત્રોની ભીડ ધાટ ન કાઢે વાય. ચિત્રો એાળખાય એવા રહેવા જોઈએ અને ચહેરાના ભાવો તો ક્લોઝ-અપમા જ અસંગકારક રીતે આવી રહે. આ બધું એાગ પાત્રો હોય ત્યા શક્ય બને એકાંકી બહુધા એાછા પાત્રોવાળા જોવા મળે છે એટલે એકાંકી ટેલિવિઝન માટે આ દૃષ્ટિએ પણ અનુકૂળ નાટ્યપ્રકાર બની રહે છે. જોકે આજનુ એકાંકી ઘણી વાર માનવ સમૂહને રજૂ કરવા તાકે છે અને એ વિષય સામાન્ય રીતે ટેલિવિઝનની પહોચ બહાર રહે.

ટેલિવિઝન-નાટક બહુધા એક જ વખત રજૂ થતુ હોય, અભિ નેતાઓને એક જ વખત પેન્ના મળે અને તેથી એમને વધારે પેન્ના આપવા પડે પણ જો પાત્રો એાગ હોય તો આ ખર્ચમા પણ કંરકસર થાય.

આમ, ટેકનીક અને ખર્ચ બન્નેની દૃષ્ટિએ એકાંકીની પન્નદગી ટેલિવિઝન માટે ઘણી લાભદાયક છે. ઉપરાંત, એકાંકીની સમયમર્યાદા તે ટેલિવિઝનની પણ સમયમર્યાદા છે. એટલે એકાંકી બહુ અગળ રીતે ટેલિવિઝનની જરૂરિયાતમાં બધ બેની જાય છે. અલબત્ત, ટેલિવિઝન માટે લાખા નાટકને ટૂંકાવી શકાય અને ટૂંકી વાર્તાનુ રૂપાંતર કરી શકાય. પણ ટૂંકાવેલ નાટક કરતા આપમેળે જ સમયમર્યાદાને વશ વર્તતુ એકાંકી વધારે અસંગકારક રહેવાનુ; એમા સંક્ષેપની. કાપકૂચની ગંધ નહી હોવાની. એ જ રીતે, ટૂંકી વાર્તાના વર્ણનાત્મક બોલોને સવાદમા ઢાળવાના રહે, એના પર પ્રક્રિયા કરવી પડે, ત્યારે એકાંકી તો બોલાતા નાટક તરીકે જ સર્જકચિત્તમાં વિચારાયું હોય છે. એટલે

એની નાટ્યાત્મકતા વધારે સજીવ અને સાહજિક હોવાની. ટૂંકાવેલા નાટક કે રૂપાંતરિત વાર્તાને મુકાબલે એકાંકીના પોતાના દેખીતા લાભ છે.

રંગભૂમિ કરતાં ટેલિવિઝનના માધ્યમની કેટલીક વિશેષ ક્ષમતા છે અને એનો લાભ ટેલિવિઝન પર રજૂ થતા એકાંકીને મળી શકે છે. બહારથી કોઈ દરવાજા ખટખટાવતું હોય તો એને ટેલિવિઝન ખતાવી શકે, ટેલિકેશન કરવામાં આવે ત્યારે રિસીવ કરનારને પણ એ ખતાવી શકે ટેલિવિઝન એકાંકીમાં કાગળ વાંચવાની જરૂર નહીં, કાગળ પડદા પર ખતાવી શકાય. ટેલિવિઝનની પહોંચ આવી સ્થૂળ બાબતો પૂરતી મર્યાદિત નથી. એમાંનું કેટલુંક તો આજની રંગભૂમિ પણ, ભલે એટલી સહજ રીતે નહીં પણ, કરી તો શકે. ટેલિવિઝનની ગતિ માનવમનના કેટલાક મૂલ્ય આધિષ્ઠારોને મૂર્ત કરવા સુધીની છે. પડદાના વિભાગો કરીને એ લાગણીઓનાં ચિત્રો, સ્વપ્નો રજૂ કરી શકે, એક ઉપર બીજું ચિત્ર પાડીને એ ભૂતને રજૂ કરી શકે, આહિત-ઓફ-કોલ્ડસ ચિત્રથી ગૂચવાયેલી ચિત્તસ્થિતિને નિરૂપી શકે. આ બધી પ્રયુક્તિઓનો સદુપયોગ કે દુરુપયોગ થઈ શકે, પણ અગત્યની વાત એ છે કે એમની મદદથી નાટ્યકારને માટે દુર્લભ ગણાતી સમસ્યાઓને ટેલિવિઝન અકલ્પ્ય સરળતાથી ઉઠેલી શકે છે.

કલોઝ-અપ છબી ગણુ ટેલિવિઝનનું એક વિશિષ્ટ ક્ષમતાભર્યું સાધન છે જોકે એનો અતિપ્રયોગ થવાનું જોખમ હોય છે. જેમકે વૃદ્ધ માણસને ખૂબ નજીકથી જોવાનું રમણીય નથી હોતું જરૂર વિના એવો કલોઝ અપ રજૂ ન કરવો જોઈએ.

ટેલિવિઝન પાસે એક બીજી પણ ઘણી મહત્વની સગવડ છે. ચલચિત્રની જેમ એ પ્રેક્ષકના ધ્યાનને નિયંત્રિત કરી શકે છે અને યોગ્ય જગ્યાએ વાળી શકે છે. રંગભૂમિ ઉપર તો પ્રેક્ષકનું ધ્યાન ગમે ત્યાં કેન્દ્રિત થાય. કોઈ રૂપાળી છોકરી પર નજર ચોટી રહે કે રંગ-ભૂમિ પર આંટા મારતી ગિલાડી તરફ ધ્યાન ખેંચાયા કરે અને જોવાની

જે વસ્તુ હોય એની ઉપેક્ષા થાય. ટેલિવિઝન આ આપત્તિને દાળી શકે છે, કેમકે જેના તરફ પ્રેક્ષકનું ધ્યાન એ દોરવા માગતું હોય એને જ પડદા ઉપર એ રજૂ કરે, પ્રેક્ષકને જેવાની વસ્તુની પસ દગી કરવાની તક ન રહે.

ટેલિવિઝનને માટે એકાંકીનું નાટ્યસ્વરૂપ ઘણું અનુકૂળ છે અને ટેલિવિઝન પર રજૂ થતા એકાંકીને એની વિશિષ્ટ શક્તિનો લાભ મળે છે, પણ ટેલિવિઝનની થોડીક આગવી પરિસ્થિતિ છે, જેના વિચાર ટેલિવિઝનને માટેના એકાંકીની પસ દગી કરતી વખતે ખાસ કરવાનો રહેશે. રંગભૂમિના એકાંકીની શરૂઆતમાં જ રસ ન પડે તોપણ પ્રેક્ષક યુમાઈને થોડી વાર બેસી રહેશે, પણ ટેલિવિઝનમાં તો પ્રેક્ષક સ્વિચ ફેરવીને ખીણું સ્ટેશન પકડે કે બંધ કરી દે એવી પૂરા શક્યતા છે એટલે એકાંકી આરંભથી જ પકડ જમાવે એવું હોય એ ટેલિવિઝન માટે અત્યંત આવશ્યક છે. જે એકાંકીઓના આરંભ મંદ હોય તેમને ટેલિવિઝન પર એ ને એ રીતે રજૂ કરવાં તે યોગ્ય ન ગણાય.

રેડિયો એકાંકી કરતા ટેલિવિઝન એકાંકીની કેટલીક વિશેષતા છે તે લક્ષમાં લેવી જોઈએ ટેલિવિઝન વસ્તુઓને તરત બતાવી શકે છે અને વસ્તુઓને બતાવવાથી નાટ્યક્રિયા આપોઆપ સમજાઈ જાય છે, અસરકારક બને છે, તેથી રેડિયો કરતા ટેલિવિઝનના નાટ્યકાર્યક્રમે, પુનરાવર્તન અને નીરસતાને અવકાશ ન રહે એ રીતે, ઝડપથી ચાલવું પડે. ટેલિવિઝન એકાંકીમાં રેડિયો-એકાંકી જેવો નહીં, પણ રંગભૂમિ પર ભજવાતા એકાંકી જેવો કાર્યવેગ જોઈએ.

ટેલિવિઝન રેડિયો કરતા પાંચ ગણી ધ્યાનની એકાગ્રતા માગે. અહીં અવાજમાં માત્ર દૃશ્યતા જ ઉમેરાતી નથી, ગતિ પણ ઉમેરાય છે. જૂના ચલચિત્રમાં દૃશ્યતામાં અવાજ ઉમેરાયેલો તેના કરતા આ જુદો જ અનુભવ છે. ચલચિત્ર તો સિનેમાગૃહમાં બેસીને જોવાનું હોય છે, ત્યાં ખીજે કશે ધ્યાન બે ચાવાની શક્યતા નથી હોતી,

રેડિયો-ટેલિવિઝન તો ઘરે ખેસીને સાંભળવા જોવાનાં હોઈ છે. કંઈ-કંઈ ખીજુ કામ કરનાં કરતા પણ માણસ રેડિયો ટેલિવિઝનનો કાર્યક્રમ સાંભળે જુએ એ બનવાબોગ છે. એટલે ધ્યાનચૂક થવાની શક્યતા હોય છે. ઘરમાં નવાનવા દાખલ થતાં ટેલિવિઝન પ્રત્યે શરૂઆતમાં ધ્યાન વધારે એકાગ્ર રહે, પણ કાયમ એવું રહે તેમ કહી શકાશે નહીં. પણ જો ધ્યાન એકાગ્ર હોય તો રેડિયો કરતા ટેલિવિઝન ચિત્તમાં ઘણી વધારે જાપ ઉઠાવે એમા શકા નથી.

ટેલિવિઝનની નવીનવી ટેકનીક રેડિયો અને ચલચિત્રના પ્રભાવ હેઠળ ઘડાતી આવવાની તેથી ટેલિવિઝન માટે એકાંકી લખનાર કે કોઈ કૃતિને એકાકીરૂપ આપનાર લેખકે એ બંને કળાઓનો અભ્યાસ કરવાનો રહેશે ટેલિવિઝન એકાંકીમાં વાણી અને ક્રિયા પરસ્પર સવાદી જોઈએ. વાણી દ્વારા જ ભાવાવેગ વ્યક્ત થાય એવી ક્ષણ એમાં આવતી હોય છે, પણ ત્યાં ક્રિયા અટકી ન જઈ શકે. ટેલિવિઝન માટે તો એવા લેખકો જોઈશે જેઓ વાણી અને ક્રિયાનો ખરો સંબંધ પામી શકે, જેઓ અત્યંત અર્થપૂર્ણ શબ્દો ઉચ્ચારાતા હોય ત્યારે સભવી શકે પણ બહુ ધ્યાન ન ખેંચે એવો ક્રિયાકલાપ યોજી શકે અને એકદમ ચોક્કસ અર્થવાણી ક્રિયા યોજાયેલી હોય ત્યારે શબ્દોને એમનાથી ગૌણ સ્થાને રાખવાની જરૂરિયાતને પણ વશ વર્તી શકે. આ બાબતમાં એકાંકીલેખકો વધારે સફળ થવા સભવ છે કેમકે એમણે એવા સાધ્યમ સાથે કામ ખાડ્યું હોય છે જેમાં સગવડ કરનાં વધારે તો અગવડો હોય છે. એ અનુભવ એમને ટેલિવિઝનના પડકારો ઝીલી લેવા સમર્થ બનાવે.

એકાકીને ટેલિવિઝન પર નવું ક્ષેત્ર મળ્યું છે પણ ત્યાં એને કેવું સ્થાન મળી રહેશે અને એને કેટલો વેગ મળશે એ કહી શકાય તેવું નથી. ટેલિવિઝનને ત્રણ પ્રકારના કાર્યક્રમો આપવાના હોય છે. એક, બનતા બનાવોનું સીધું પ્રસારણ - ઉદ્ઘાટન, મેચ વગેરે; બે, ચલચિત્ર; ત્રણ, સ્ટુડિયોમાં તૈયાર થયેલ કાર્યક્રમ - શૈક્ષણિક પાઠો,

ખેતીનું દિગ્દર્શન, સંગીત, નૃત્ય, નાટક વગેરે. આમાં એકાંકીને દેટલો સમય મળે ૨ પણ આશ્વાસન એટલું કે રેડિયોની જેમ ટેલિવિઝન પોતાની સામગ્રી ઝડપથી વાપર્યા કરશે એટલે એને જનીનવી સામગ્રી ની જરૂર પડ્યા કરશે. આમ છતાં, ટેલિવિઝન ઉત્તમ એકાંકીઓના સર્જનમાં દેટલો ફાળો આપશે એ કહેવું મુશ્કેલ છે. રેડિયોએ એવા ખામ કાળો આપ્યો નથી રેડિયોના ઉત્તમ એકાંકીઓ ઘણી વાર ક્રમાંતરે જ હોય છે. પણ રેડિયોની કેવળ શ્રાવ્ય સૃષ્ટિ ત્યારે ટેલિવિઝનની શ્રાવ્ય તેમજ દૃશ્ય સૃષ્ટિ છે. અને નાટક પણ દૃશ્ય શ્રાવ્ય પ્રકાર છે એટલે ટેલિવિઝન નિર્મિતે ઉત્તમ નાટક મળવાની શક્યતા વધારે છે એમ કહી શકાય. તે ખીછા ખાજુથી, ટેલિવિઝન રેડિયોની જેમ વિશાળ સમૂહને લક્ષમાં રાખીને ચાલતું માધ્યમ છે, એને અનુરૂપ એના કાર્યક્રમોના હેતુઓ પણ હોવાના. ઉત્તમ કૃતિઓના નિર્માણમાં એ સ્થિતિ ઉપકારક થાય છે કે અવરોધરૂપ એ બેવાતું રહે છે.

એકાંકીની આવશ્યકતા

ધંધાદારી રંગમંચ પર એકાંકીને સ્થાન નથી એ ફરિયાદ હવે થઈ જતી થઈ ગઈ છે. ગજરાતમાં તો રંગમંચ જ ન જોઈ છે, પણ ત્યાં અવગણિત રંગમંચ છે ત્યાં આના સંકેતો કીકડીક ગળી રહેય છે. રંગમંચ ઉપર ચલાવ ન પામે એટલે ઉત્તમ અભિનતાઓનો અર્થ ન પામે, થત અને કીર્તિ પામી ન કમાતી આપે. લાખા નાટકને મુકાબલે એકાંકી પ્રત્યે તુલ્યતાનો ભાવ થાય. ઉત્તમ લેખ । પણ એકાંકી પર કલમ અવાવવા જાડું ન લખવાય

ધંધાદારી નિર્માતાઓ એકાંકી કે વધુ નાટ્યકૃતિઓનું નિર્માણ કરવા ન આકર્ષાતા હોય તો એના પગ કારણ હોય જ. અભિનતા એને પોતાની શક્તિને અનુરૂપ એ કામ ન વાગતું હોય અત્યારે જે ઇચ્છુ અર્થિત વધારે છે એને એનથી પરતો સત્તા ન થતો હોય, ખર્ચેલા પૈસાનું પર વળતર મળ્યાનું ભાવ ન થતા હોય. ગમે તોય, પણ આ પરિસ્થિતિ લઘુ નાટ્યકૃતિઓના અસ્તિત્વને

જોખમાવી દે એમ ન બને? બંગાળી લેખકોને એકાંકી માટે ખાસ આકર્ષણ નથી એમ શિવકુમારે એક વખત નોંધ્યું છે^{૧૧} અને ઇંગ્લંડ-અમેરિકાની એકાકીની સ્થિતિ વિશે પણ અસ તોષ અને સ દેહ પ્રગટ થતા જોવા મળે છે.

એમ લાગે છે કે આ વિષમ પરિસ્થિતિમાં પણ એકાંકી અથવા-તો કોઈ ને કોઈ પ્રકારનાં લઘુ નાટ્યરૂપો ટકી જશે. ધંધાદારી રંગભૂમિ પર રજૂઆત એ જ કંઈ નાટ્યકૃતિની ચરમ સાર્થકતા હોય એવી સ્થિતિ આજે રહી નથી, અને લઘુ નાટ્યરૂપો એટલી વિવિધ પ્રકારની કામગીરી બજાવે છે કે એમના વિના ચલાવી લેવું અશક્ય બની ગયું છે. સંભવ છે કે લઘુ નાટ્યનો અભ્યુદય દિશાઓમાં વિકાસ થાય. લઘુ નાટ્ય શા માટે અને કેવી રીતે ટકશે અને વિકસશે તે થોડું ક વિચારીએ.

એકાંકી કે કોઈ પણ નાટ્યરૂપ એક સ્વતંત્ર સ્વાયત્ત સાહિત્યપ્રકાર છે અને એ રીતે ટકી શકે એમ હું માનું છું. ગુજરાતીમાં ભજવણીનું પીઠબળ ઘણું ઓછું મળવા છતાં નાટ્યો અને એકાંકીઓ લખાતાં જ રહ્યા છે. એની પ્રાકળ કેવળ સાહિત્યસર્જનનો આવેશ હોય છે એમ આપણે માનવાનું રહે. અને સાહિત્યપ્રકારોમાં લઘુ રૂપનું એક વિશિષ્ટ આકર્ષણ હોય છે. એમાં કેટલીક સરળતા-અનુકૂળતા હશે, તો કેટલાક પડકારો અને શક્યતાઓ પણ છે, જેનો લાભ લેવાનું ટાળવાનું સર્જકોને ભાગ્યે જ પરવડે. સમગ્ર સાહિત્યિક સમાજની દૃષ્ટિએ પણ લઘુ સાહિત્યરૂપની કેટલીક ઉપયોગિતા છે. ગુજરાતી પ્રબળતા તો વિશેષે લઘુ રૂપો જ સાહિત્યિક સત્ત્વશીલતાના ધારક બન્યા છે. એટલે જેમ નવલકથાની સાથે ટૂંકી વાર્તાનું, તેમ નાટકની સાથે એકાકીનું, સાહિત્યિકતાના એક વિશિષ્ટ રૂપ તરીકે ખેડાણ થતું રહેશે એમ માનવામાં કોઈ બાધ નથી.

૧૧. ‘ગુજરાતી નાટ્ય’, ઓરિયોન્નલ ૧૯૫૩, ‘બંગાળી એકાકી’ લેખ

ધધાદારી રંગભૂમિ ઉપર સ્થાન ન મળે તેથી એકાંકી કે લઘુ નાટ્યરૂપો રંગભૂમિથી વચિત રહે એવું પણ નથી જ. આપણે જાણીએ છીએ કે એકાંકીને એની નાનકડી અવેતનિક રંગભૂમિ મળી જ રહી છે, અને અવેતન કલાકારો માટે એકાંકી જ અનુકૂળ નાટ્યરૂપ બની રહ્યું છે. આછાં પાત્રો, નાની ભૂમિકાઓ, એક સેટ, સરળ દ્રશ્યવિધાન, રિહર્સલનો આછો શ્રમ અને આછો ખર્ચ - એકાંકીના આ લાભોએ અવેતન નાટ્યપ્રવૃત્તિને વિસ્તારવામાં કેટલોખંધો ફાળો આપ્યો છે.

નવીનવી પ્રતિભાઓને એકાંકી અને અવેતન રંગભૂમિ જ તક આપી શકે અને નવા પ્રયોગોનું જોખમ પણ એ જ ખેડી શકે. લાખું નાટક સફળ થાય તો એનું વળતર ઘણું મોટું હોય તો સાથેસાથે એ નિષ્ફળ જાય તો એનો ધક્કો પણ ઘણો મોટો હોય. નાનું નાટક નિષ્ફળ જાય તો લેખક કે નટો કે નિર્માતાને બહુ ઝાઝું ગુમાવવાનું નથી હોતું. એ જ રીતે, પ્રેક્ષક પાસે પણ એકાંકી માત્ર ૪૦ મિનિટ માગે છે; એકાંકીની ગમે તેવી સફળતા-નિષ્ફળતા હોય, પ્રેક્ષક ઉદારનાથી એટલો સમય આપી શકે. લાંબું નાટક પૂરા ત્રણ કલાક માગે અને એટલો સમય નડામો બગાડવા પ્રેક્ષક તૈયાર ન હોય. એકાંકીને આ રીતે રંગભૂમિ ઉપર પણ કેટલીક વિશેષ તકો છે.

નાટ્યપ્રવૃત્તિનાં કે અન્ય નવાં આદેશનો સાથે ઘણી વાર એકાંકી જ સંકળાયેલું જોવા મળે છે. એકાંકીના ક્ષેત્રે અને અવેતન રંગભૂમિ ઉપર જે પ્રયોગો સફળ થાય એનો પ્રભાવ ધધાદારી રંગભૂમિ ઝીલતી હોય છે. એટલે ધધાદારી રંગભૂમિની તાજગી અને જીવંતતા માટે અવેતન રંગભૂમિની અને એકાંકીની પ્રવૃત્તિ ઘણી આવશ્યક બની રહે છે. અમેરિકામાં તો, પર્સિવલ ગ્રાઇટ્ઝ નોંધે છે કે, લઘુ નાટકનું સ્થાન ઘણી વાર દ્રાવલ બનૂં જાય છે. લેખક જુએ કે પોતાના નવા અખતરાને લોકો કેવી રીતે ઝીંપે છે. પછી એ જ વસ્તુને લાખા નાટક રૂપે રજૂ કરે!^{૧૨}

નાટ્યશિક્ષણ માટે પણ એકાંકી જ વધુ અનુકૂળ નાટ્યરૂપ છે. કોલેજે અને યુનિવર્સિટીઓનાં થિયેટર, આથી, એકાંકીનો જ આશ્રય લે છે. વિદ્યાર્થીઓને નાટ્યલેખન તરફ વાળવામાં પણ એકાંકીનો ઉપયોગ થઈ શકે. છતાં કોલેજોની રંગમૂલિ એકાંકી-સર્જકો આપી જ શકે એમ ન કહેવાય. પણ એ નીવડેલા દિગ્દર્શકો તો અવશ્ય આપે છે.

આમ લેખક, નટ, દિગ્દર્શક સૌને માટે એકાંકી એક સરસ તાલીમભૂમિની ગરજ સારે છે. એ કોઈ ખરાબ કે બીજાનો હેતુ છે એવું નથી, પણ એકાંકીનું આટલા પૂરતું જ અસ્તિત્વ આપણે રચીકારવાનું છે એવું નથી. એકાંકીનું એક સ્વતંત્ર, પ્રૌઢ, પરિપક્વ કલાસ્વરૂપ તરીકે પણ સ્થાન છે. અમેરિકામાં એકાંકી એક ઉપપેદાશ બની ગઈ છે એમ કહી વાઇલ્ડ એકાંકીના જે ત્રણ વર્ગો બતાવે છે^{૧૩} તેમાંથી બે - ટ્રાયલ બલૂન તરીકે લખાતા એકાંકીઓ અને લાંબા નાટકની વધીઘટી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરી લખાતાં એકાંકીઓ - એ અભિપ્રાયનું સમર્થન કરે છે, પણ ત્રીજો વર્ગ તો સામગ્રીને વશ વર્તીને કોઈ આત્મિક જરૂરિયાતથી લખાતાં એકાંકીઓનો છે, જે બતાવે છે કે એકાંકીને પોતાનું આગવું અસ્તિત્વ છે. એકાંકીની રંગમૂલિ પણ કેવળ શિખાઉ લોકોની રંગમૂલિ છે એવું પણ નથી. શોખથી, ખરા નાટ્યરસથી, અને આ નાનકડા નાટ્યરૂપની નિગૂઢ શક્યતાઓથી આકર્ષાઈને નાનકડી રંગમૂલિને વળગી રહેલા સિદ્ધહરત કલાકારો

જેવું નથી દેખાતું તો માને છે કે એકાંકી ધંધાદારી રાગભૂમિની સુખ્ય સામગ્રી તરીકે આવે એ દિવસ પણ દૂર નથી.^{૧૪}

યુવકમંડળો, જાતિમંડળો, શાળાઓ, સામાજિક-ધાર્મિક સંસ્થાઓ, કામદારમંડળોની નાટ્યપ્રવૃત્તિ પણ અવૈતનિક રાગભૂમિની પ્રવૃત્તિ ગણાય અને ત્યાં લઘુ નાટ્યરૂપોનું જ પ્રવર્તન હોય છે. આમાંથી ખરેખર સર્વશીલ ભલે એણે નીપજી આવતું હોય, લઘુ નાટ્યને સમાજજીવનનાં કેવાકેવા અંગો સાથે સાકળી શકાય છે, એની કેટલી વ્યાપકતા અને પહોંચ છે એનો ખ્યાલ એના પરથી આવે છે. સ્થાનિક મંડળો કેટલીક વાર તળપદી સામગ્રીની શક્યતાઓને બહાર લાવવાનું કામ પણ કરી શકે. ઉપરાંત, એકાંકીની રાગભૂમિ સહેલાઈથી એક સ્થાનેથી બીજે સ્થાને ખસેડી શકાય એવી હોય છે. એટલે લોકશિક્ષણના અસરકારક માધ્યમ તરીકે પણ એ સરળતાથી વિકસી શકે. સમાજને આ પ્રકારના લઘુ નાટ્યરૂપ વિના ચાલી શકશે ખરું ?

રેડિયો અને ટેલિવિઝન એકાંકીને જાંચકી લેનાર છેલ્લા બે માધ્યમો છે. રેડિયોએ ભલે ઉત્તમ એકાંકીઓ જોવા આપ્યા હોય, એણે એકાંકીને એક નવું પરિમાણ આપ્યું અને અવાજની શક્યતાઓને પૂરેપૂરી ઉપયોગમાં લેવાની દિશા સુઝાડી. ફીચર કાર્યક્રમોની લોકોપયોગિતા પણ વીસરી ન શકાય. ટેલિવિઝન એકાંકીને કદાચ વધારે કાર્યક્ષમ મોડ આપે એવી શક્યતા છે, પણ એને માટે રાહ લેવાની રહેશે; જોવામાં એણે, એકાંકીને ટકી રહેવા માટેની એક નવી ભૂમિકા જાળી થઈ છે એમાં શકા નથી.

એકાંકી કે લઘુ નાટ્યરૂપ માટે એક નવી દિશા ખૂલવાની પણ એક આખીઆખી શક્યતા છે. દેખાતું, અલગત, કહે છે કે બધી દિશાઓ એકાંકી નાટકો જ છે.^{૧૫} પણ દેખાતું-કેના મનમાં એકાંકી

૧૪. 'ધ વન-એક્ટ પ્લે બુક', પૃ. ૯

૧૫. એજન, પૃ. ૭.

જરા વિશાળ રૂપ લાગે છે. ફિલ્મો સામાન્ય રીતે એકાંકીની ચુસ્તીથી ચાલતી નથી અને એ બે કલાક જેટલો લાંબો સમય પણ લે છે; વળી ફિલ્મોનો પ્રેક્ષકગણ, કહેવાય છે તેમ, તેર વર્ષની ઉંમરની કક્ષાનો હોય છે. પણ આઘઝક ગોલ્ડબર્ગ જેવા માને છે કે ચલચિત્ર બેનારા-ઓમાં બધા વર્ગના માણસો હોય છે અને એમાં કેટલાકે તેર વર્ષની ઉંમરની કક્ષા છોડી દીધી હોય છે, તેથી ચલચિત્રમાં રજૂ થતા નાના કાર્યક્રમોમાં સુધારાને અવકાશ છે અને રૂપેરી પડદા પર એકાંકી-ઓ છૂટક કે સમૂહમાં રજૂ થાય એવા દિવસની પણ રાહ બેઈ શકાય ગોલ્ડબર્ગનો આ આશાવાદ આપણને માન્ય હોય કે ન હોય, એમની એ વાત તો સાવ સાચી છે કે સિનેમા પાસે આંતર-દર્શનની, આત્મલક્ષી, સૂક્ષ્મ સામગ્રીનું નિરૂપણ કરવાની પોતાની રીત છે. આજના ઘણા લખાણમાં ક્ષોભપૂર્ણ કાર્યવેગ અને આત્મલક્ષી દ્રવ્ય હોય છે. પડદો એમને માટેનું ખાસ માધ્યમ બની શકે; બહુદ્રશ્ય લઘુ નાટકોમાના ઘણા ચલચિત્ર તરીકે વધારે પ્રભાવક નીવડે. ગોલ્ડબર્ગ એવું ધ્વજતા નથી કે સિનેમાના પડદા પર મોટીમોટી બહેરબખરો અને ટાળટાપાનું મનોરંજન આવતું હોય છે એના ભાગ રૂપે એકાંકી હોય, એ સિનેમાના પડદા પર માગે છે ચલચિત્રની આતરસ્રઙ્ઘી નાટ્યકારે રચેલી એક નાટ્યકથા.^{૧૬} આ બંને ત્યારે ખરું, પણ બ્યારે બનશે ત્યારે એકાંકીને વળી એક ચોર નવું પરિમાણ મળશે એમાં શંકા નથી. અત્યારે તો લોકપ્રિય ન બની શકે તેવી પ્રયોગશીલ ટૂંકી ફિલ્મો એકાંકીની દિશામાં પગરણ છે એમ માનીને આપણે ચાલી શકીએ.

[‘એકાંકી અને ગુજરાતી એકાંકી’, સંપા જય ત કોઠારી, ૧૯૮૦માં પ્રારંભે સુકાયેલો લેખ]

૧૬. જુઓ કોઝલેન્ડો-સંપાદિત ‘ધ વન-એક્ટ પ્લે બુક’માં ‘ધ વન-એક્ટ પ્લે એન્ડ ધ ફિલ્મ’ એ લેખ.

‘મન્દુકમાર’નું વસ્તુવિધાન

કોઈ પણ કથાના વસ્તુવિધાનને તપાસવાની એકથી વધુ રીત હોઈ શકે છે એમા મુખ્ય રીત, અવબત્ત ક્રિયાના સંયોજનને તપાસવાની છે. ‘કેન્દ્રવર્તી’ ક્રિયા કઈ છે, અન્ય ક્રિયાઓ એની સાથે કેવી રીતે સંકળાય છે, ક્રિયાનો વિકાસ હેતુપૂર્ણ રીતે અને પ્રતીતિકર રીતે થાય છે કે કેમ એ બધા પ્રશ્નો એમા વિચારવાના રહે. આ તપાસને ઘટનાઓના - ‘ઘટના’ શબ્દના સર્વ સૂક્ષ્મ અર્થમાં - સંયોજનની તપાસ તરીકે ઓળખાવવામા પણ વાધો નથી. ક્રિયાઓ પાત્રો દ્વારા થવાની અને છલ્લીક કથાઓ તો વિગેષપણે પાત્રપ્રધાન પણ હોવાની, એટલે પાત્રસંયોજનની નેપાથ દ્વારા પણ વસ્તુસંવિધાનને ઉકેલી ગયા. એમા મુખ્ય પાત્ર કોણ છે, અન્ય પાત્રો એની સાથે કેવી રીતે સંકળાયેલા છે, પાત્રવિકાસ હેતુપૂર્ણ અને પ્રતીતિકર છે કે કેમ એ બધા પ્રશ્નો વિચારવાના રહે. ‘મન્દુકમાર’ જેની, મિચ્છા કે ભાવનાઓને લઈને વ્યાપેલી કૃતિમાં, આ ઉપરાંત, મિચ્છા કે ભાવનાઓની ગૂંથણીની તપાસ પણ વસ્તુ-ગૂંથણીને અમલવામા આવ્યું જ નથી. આ બધી તપાસમા જેને ‘વિષયવસ્તુ’ (થીમ) કહેવામા આવે છે તેનો વિચાર કરવો પણ પ્રવૃત્ત બને, ક્ષમક વિષયવસ્તુ જ કૃતિના એકતરફી ધારણ કરનાર બળ છે અને અન્ય વસ્તુસંવિધાન વિષયવસ્તુને અનુવર્તીને થતું હોય છે.

‘મન્દુકમાર’ના વસ્તુસંવિધાનને આપમે આ બધી દૃષ્ટિએ તપાસવાનું રહેશે કેમકે એમાં ઘણાં વિવિધ પાત્રો છે, એવાની વ્યત-ભાવની નિર્દેશીઓ છે અને એ પાત્રોને મુખ્ય અનેક વિભિન્ન

જાવનાઓ અને જીવનવિચારો પ્રસારિત થયાં છે. પાત્ર, ક્રિયા, વિચાર એ ક્રમે વસ્તુસંવિધાનને તપાસવું વધારે અનુકૂળ રહેશે કેમ કે એ રીતે આપણે મૂર્તથી અમૂર્ત, તરફ, સ્થૂળથી સૂક્ષ્મ તરફ જઈ શકીશું.

પાત્રસંયોજન

‘ઇન્દુકુમાર’માં ઉલ્લેખ તો ઘણાં પાત્રોના આવે છે પણ એમાંથી દશેક પાત્રો નોંધપાત્ર લેખાય : ઇન્દુકુમાર, જયદેવ, ભટ્ટરાજ, આનંદ ભગત, કાન્તિકુમારી, પ્રમદાસુન્દરી, પાખડી, યશદેવી, નેપાળી જોગણ અને વિલાસ. આ બધાંમાં ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી એ બે જ મુખ્ય પાત્રો છે - નાટકની મુખ્ય ક્રિયાના વાહક પાત્રો છે એ સહેલાઈથી સમજઈ અને સ્થાપિત થઈ શકે એવું છે. નાટક દરમિયાન કોઈના જીવનમાં કશુંક નોંધપાત્ર ઘટતું હોય - બનતું હોય તો તે આ બેના જીવનમાં જ. ખીન્નાં બધા પાત્રોના જીવનમાં જે કંઈ ઘટવાયોગ્ય હતું તે બહુધા આ પૂર્વે જ ઘટી ચૂક્યું છે. જયદેવ, જોગણ અને આનંદ ભગત પણ જીવનના આધાતો સહી, વૈરાગ્ય અને ભક્તિસેવાને માર્ગે આ પૂર્વે જ પૂર્ણ ચૂક્યાં છે. એમના જીવનપલટા નાટકમાં આપણી નજર સામે થતા નથી. પાખડીના જીવનમાં પણ માના મૃત્યુનો આધાત આ પૂર્વે જ આવી ગયેલો છે અને વિલાસ કુમારી અવસ્થામાં બે-બે વાર ગર્ભવતી બની તથા એણે પ્રીતમને ગુમાવ્યો એ પણ નાટકની પૂર્વઘટનાઓ જ છે. ન્હાનાલાલે આ પાત્રોના - અને ઇન્દુકુમારના પણ - જીવનમાં ભારે ઘટનાઓ મૂકી છે પણ, એ નોંધપાત્ર છે કે, એ ઘટનાઓને એમણે નાટકની પૂર્વકથા તરીકે રાખી છે, એને સાક્ષાત્ નાટકનો વિષય બનાવી નથી. એકમાત્ર કાન્તિકુમારીના જીવનમાં બનતી ભારે ઘટના - એનું પતન - નાટકમાં નિરૂપ્ય વિષય બની છે.

ઇન્દુકુમારના જીવનમાં નાટક દરમિયાન કાન્તિકુમારીના જીવનમાં બને છે તેવી કોઈ ભારે ઘટના બનતી નથી, જોકે એના જીવનને ।

દિશાનિર્ણય તો થાય છે. આ બંને પાત્રો વિશિષ્ટ ગંભીર વેદનામય અનુભવોમાંથી પસાર થાય છે. ખીજા પાત્રોને આવા કોઈ અનુભવ-માંથી પસાર થવાનું કે વિકસવાનું આવતું નથી, એ સક્રિય પણ સાચું જ બનતાં જણાય છે. અને એમનાં જીવનની નાટકમાં કોઈ અલગ સાર્થકતા સ્થાપિત થતી જણાતી નથી. એટલે ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી જ આ નાટકનાં કન્દ્રશ્પ પાત્રો છે એમ વગર કલ્પે પ્રતીત થાય એવું છે વસ્તુસ વિધાનના સઘળા પ્રત્યેક એમને અનુષંગે જ આપણે તપાસવાના રહે.

ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી એ એકબીજા કોઈ એક પાત્ર વિશેષ-પણે મુખ્યતા ધરાવે છે અને નાટકનું સૌ પ્રથમ પ્રેરકચાલક બળ બને છે એમ કહેવાય ? કવિએ નાટકને ‘ઇન્દુકુમાર’ નામ આપ્યું છે, ‘જ્યાં જ્યાં ત’ની જેમ એમાં બે પાત્રોનાં નામ લેકડાં નથી, તેમજ ઇન્દુકુમારના જીવનમાં જ મહાન આગયતું બળ મૂક્યું છે અને એને ઇન્દુકુમારમાંથી ઇન્દુદેવ બનાવી એનું અસાધારણ ગૌરવ કર્યું છે એટલે જ્યારે ઇન્દુકુમારનો જીવનવિકાસ એ આ નાટકનો મુખ્ય વિષય કવિએ કર્યો હોય એમ આપણને લાગે. કાન્તિકુમારીના જીવનનો આવા કોઈ ‘વિકાસ’ આવી નથી, એના જીવનમાં પ્રેમ સિવાયનો કોઈ ઉચ્ચ આગય નથી, અને કદાચ એની લૌકિક ભ્રમિકાને કારણે જ કવિએ એનું પતન શક્ય માન્યું હોય. આ રીતે વિચારતાં ઇન્દુકુમાર મુખ્યતા પ્રાપ્ત કરે છે, પણ આ પ્રશ્નને એક ખીજા બાજુથી પણ જોઈ નકાચ તેમ છે.

નાટકના ત્રાંજ અકના થઈને ૨૮ પ્રવેશો છે. એમાંથી ૧૨ પ્રવેશમાં ઇન્દુકુમારની ઉપસ્થિતિ છે. જોકે ત્રણ પ્રવેશમાં એ અંતે જરા વાર માટે જ આવે છે કાન્તિકુમારી ૨૪માંથી ૧૭ પ્રવેશમાં ઉપસ્થિત છે અને ખીજા બે પ્રવેશમાં એનો અવાજ ઉપસ્થિત છે — એનું બીન સંભળાય છે. ઇન્દુકુમારના મુખમાં ૮૫૦ જેટલી પંક્તિઓ મુકાયેલી છે, જ્યારે કાન્તિકુમારીના મુખમાં ૧૮૦૦ જેટલી પંક્તિઓ

મુકાયેલી છે.^૧ ઉપરાત, ઇન્દુકુમારની ઘણીબધી તો રવગતોક્તિ છે, બ્યારે કાન્તિકુમારીનો ઘણી વાર તો ખીબા પાત્ર સાથેનો સવાદ હોય છે અને એમાં કેટલીક વાર કાન્તિકુમારીની જીવનકથની જ હોય છે. આ રીતે કાન્તિકુમારી નાટક પર વધારે છવાયેલી અનુભવાય છે ઇન્દુકુમારના આંતરસંઘર્ષ કરતા કાન્તિકુમારીની પ્રણય-વ્યથા વધારે તીવ્ર અને સાચુકલી લાગે છે તથા એના પતનની ઘટના ઇન્દુકુમારના ઇન્દુદેવ બનવાની ઘટના કરતાં વધારે વજનદાર લાગે છે. આ દષ્ટિએ વિચારીએ તો નાટકનું નામ ‘ઇન્દુકુમાર’ને બદલે ‘કાન્તિકુમારી’ રાખવાનું આપણને મન થાય.

કેવળ ઇન્દુકુમારના આત્મિક વિકાસને આલેખવાનું નહાનાલાલનું લક્ષ્ય હોય તો કાન્તિકુમારી પાછળ ખર્ચાયેલાં પ્રવેશો અને પંક્તિઓ ઘણાં વધારે પડતાં લાગે. પણ ઇન્દુકુમારના આત્મિક વિકાસને નાટકનું એકમાત્ર લક્ષ્ય ગણવું આવશ્યક નથી નહાનાલાલ દામ્પત્યના કવિ છે. અંતે તો એમનો હેતુ ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીના પ્રેમની એક કરુણ પરિણતિ આલેખવાનો છે એમાં સંદેહ નથી જોકે આ લક્ષ્મી લઈએ તોપણ, ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીના નિરપણમાં સમતુલા થોડી જોખમાઈ અવશ્ય છે, પણ આ બે પાત્રોનું કવિએ જુદીજુદી રીતે મહત્ત્વ ક્યું છે એટલે છેવટે એ બેમાંથી કોઈ એકને નહીં પણ બેઉને નાટકનાં મુખ્ય પાત્રો ગણીને ચાલવું જ ઠીક લાગે છે.

આ બે પાત્રો જો નાટકના કેન્દ્રમાં હોય તો અન્ય પાત્રોનું એમને અનુષંગે શું સ્થાન અને પ્રયોજન છે એ વિચારવાનું આવે. પ્રમદા અને યશદેવી એ બે પાત્રો કાન્તિકુમારીને અનુષંગે આવેલાં છે. યશદેવીનું પાત્ર દંપતીપ્રેમના જીંડા, ઘેરા, મધુર, ઉન્માદી રસને મૂર્ત કરે છે અને આ દામ્પત્યરસનું સાક્ષિત્વ કાન્તિકુમારીની લગ્નેષ્ઠાને તીવ્ર બનાવવામાં તથા એનામાં અપ્રાપ્તિ અને એકલતાની

મર્મલેદક વ્યથા જન્માવવામા ભાગ ભજવે છે પ્રમદા કાન્તિકુમારીની પ્રેમની લાગણીઓને સતત બહેકાવવા પ્રયત્ન કરે છે અને અતે એને વિલાસકુંભોમાં લઈ જવામા કાવે છે, કાન્તિકુમારીના કુરુણ જીવનનિર્વહણની એ જાણે વિધાતા બને છે. આ રીતે આ બન્ને પાત્રો કાન્તિકુમારી સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલાં છે

જોગણનું મુખ્ય કાર્ય આ નાટકમાં ઇન્દુકુમારના ચિત્તસંધર્ષો શમાવી એને મહત્ત્વપદે પ્રતિષ્ઠિત કરવાનું અને ધાયક કાન્તિકુમારને પોતાની પાંખમાં લઈ એને નવા જીવનને માર્ગે લઈ જવાનું છે. એ રીતે જોગણ બન્ને મુખ્ય પાત્રો સાથે સંકળાય છે પાંખડીનું કાર્ય વિશિષ્ટ અને સૂક્ષ્મ છે. એ આમ તો કંઈ કરતી દેખાતી નથી પણ ઘણા ભાવતત્ત્વોને અજબ કાવ્યમય રીતે ધ્વનિત કરવાનું, પાત્રની પ્રતિક્રિયા માટે ફેટલાક સદર્ભો પૂરા પાડવાનું એ કાર્ય કરે છે. કાન્તિકુમારીની કૂલપરબની એ બાલિકા ઇન્દુકુમારને પોતાના કોલની યાદ તાજી કરવામાં નિમિત્તરૂપ બને છે અને એ બે પાત્રો વચ્ચેની એક સૂક્ષ્મ કડી પણ બની રહે છે. આમ છતાં, પાંખડીના પાત્રનું પ્રયોજન કથાવસ્તુની દૃષ્ટિએ જોઈતું નહીં તેટલું કાવ્યાત્મક કે નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરવા માટે છે એમ કોઈ કહે તો એનો અસ્વીકાર ન થઈ શકે.

આનંદ ભગત ઇન્દુકુમારના જીવનની ઇલેક્ટ્રીક હકીકતોના સ્ફોટ કરવા માટે આવે છે પણ એ સ્ફોટ એના વિના ન થઈ શક્યો હોત એવું નથી. વિલાસની ઉપકથાને કાન્તિકુમારી-ઇન્દુકુમારના જીવન સાથે કશે જ આવશ્યક સંબંધ નથી, એનું સ્થાન ન્હાનાલાલની પ્રતિપાદ ભાવનાને લીધે છે. જયદેવ તો પાંખડીના પાલક પિતા તરીકે આવે છે અને ફેટલાક વિચારોના વાહક બનવા સિવાય એ કંઈ કરતા નથી. ભટ્ટરાજનું પાત્ર યજ્ઞદેવીની પાછળપાછળ જ આવે છે અને એ પોતાની કશી જ અનિવાર્યતા સ્થાપિત કરતું નથી.

આમ, કેવળ વસ્તુનિર્વહણની દૃષ્ટિથી જોઈએ તો ઇન્દુકુમાર,

કાન્તિકુમારી, પ્રમદા, યશદેવી અને જોગણ એ પાંચેક પાત્રોથી કામ નભી રહે એવું લાગે છે. નાટ્યાત્મક કે કાવ્યાત્મક અસરને માટે પાંખડીતે રાખીએ તો છ પાત્રો થાય બાકીનાં પાત્રોને સહેલાઈથી ટાળી શકાય. જે પાત્રોથી કામ નભી રહે તેમ છે તેમનું પણ જે પ્રસ્તાર-વિસ્તારભર્યું ચિત્રણ થયું છે તે આવશ્યક છે કે કેમ, તે ક્યા હેતુથી થયું છે, એ હેતુ નાટકની મુખ્ય ક્રિયાને ઉપકારક છે કે કેમ તે બધા પ્રશ્નો છે, જે હવે પછી આપણે ચર્ચીશું, પરંતુ અનિવાર્ય હોય તોટલાં પાત્રોને અવલંબીને પ્રસ્તાર-વિસ્તાર ટાળીને જો નાટકનું પુનર્નિર્માણ કરવામાં આવે તો એ વધારે અસરકારક બનવા સંભવ છે.

ઘટનાસંયોજન

પાત્રો પછી હવે આપણે નાટકના ક્રિયા કે ઘટનાના સંયોજનને તપાસીએ. નાટકનાં બે મુખ્ય પાત્રોના જીવનની બે મુખ્ય ઘટનાઓ : ઇન્દુકુમારનું ઇન્દુદેવ થવું અને કાન્તિકુમારીનું વિલાસકુંભેમાં કંજળવું. આ બંને ઘટનાઓ હેતુપૂર્ણ અને પ્રતીતિકર છે ? ઇન્દુકુમારના ચિત્તને સ્નેહની દિશામાં વળતું જોઈ ગુરુએ એને એક વર્ષના અજ્ઞાતવાસનું એકાકીવ્રત આપ્યું હતું અને સૂચવ્યું હતું કે એ દરમિયાન એ સંસારનું અને પોતાના મનનું નિરીક્ષણ કરે. વર્ષને અંતે સ્નેહ કે વૈરાગ્યની જીવનદિશા યોગ્ય લાગે તે સ્વીકારે આવું વ્રત લઈને અમૃતપુરમાં આવેલો ઇન્દુકુમાર છેક સુધી બે લાગણીઓ વચ્ચે ઝાલાં ખાતો આપણને દેખાય છે. એક બાજુથી એ વિશ્વોદ્ધારની વાંછના સેવે છે, સંસારને સળગાવવા કે સુધારવાનો આવેગ અનુભવે છે, જોગણ પણ એને વિશાળ જગત પ્રત્યેનાં કર્તવ્યોની યાદ દેવડાવે છે તો બીજી બાજુથી એ કાન્તિકુમારીના દર્શનથી, એના ગીતના શ્રવણથી, એને બાળપણમાં આપેલા કાલના સ્મરણથી અસ્વસ્થ થાય છે, એને સર્વસમર્પણ કરવાનો આવેશ પણ અનુભવે છે અને ગુરુએ આપેલા વ્રતને કારણે વેદના અનુભવે છે. કદાચ વિશ્વોદ્ધારની વાંછનાને

મુકાબલે કાન્તિકુમાર પ્રત્યેનુ એનું પ્રણયસંવેદન વધારે તીવ્ર થયું
લાગે. કાન્તિકુમારની કડુણ જીવનસ્થિતિના સંકેતો થયું એને મનમાં
કરે છે એથી પણ એ દુઃખી થાય છે. અમાસની રાત્રિએ સાગરતીરના
સ્મશાનમાં દુનિયાના દોષખનું દર્શન કરતી વેળા પણ મંદુકમાર
કાન્તિકુમારને તેમજ એની વેદનાભરી સ્થિતિને પ્રત્યક્ષ કર્યા વિના
ન રહે એ શું ખતાવે છે ? એ જ કે કાન્તિકુમાર એના ચિત્તને
કબજો લઈને બેઠેલી જ છે.

લાગણીસ ઘણેમા અટવાયેનો મંદુકમાર પોતાના જીવનની ભાવિ
દિશાની ખાખતમાં કોઈ સ્ફુટ નિર્ણય કરતો કયાય દેખાતો નથી
તેમજ નિર્ણય અગે કોઈ બૌદ્ધિક પ્રક્રિયાઓ પણ કરતો જણાતો
નથી. એક વખત, સ્વજન સમક્ષ સતાવાનો એક માસ ખાકી રહ્યો
એવું એ વિચારે છે, પણ એનો અર્થ એવો થાય કે ત્રતકાળ પૂરે
થયે એ પોતાની જાતને પ્રગટ કરવા ઇચ્છે છે, અને પોતાની જાતને
પ્રગટ કરવાનું ત્યારે જ ઇચ્છી શકાય જ્યારે કાન્તિકુમાર સાથેના
સંબંધને સ્વીકારવાની પણ ઇચ્છા હોય. પણ જાને તો છે આથી
સાવ ઊલટું જ, ચૈત્રી પડવાને દિવસે જોગણે ઓઢાડેલો મહંતપદનો
અચળો એ જરાયે આનાકાની વગર સ્વીકારી લે છે ! આપણને
સહજ જ પ્રશ્ન થાય કે અત્યારસુધી કાન્તિકુમાર માટે એ જે ઉલટું
પ્રણયસંવેદન અનુભવતો હતો એનું શું ? આ ક્ષણે પોતાના હૃદયની
પરીક્ષા કરી, કાન્તિકુમાર પ્રત્યેના પોતાના ભાવનો વિચાર કરી જે તે
નિર્ણય એ કેમ નથી લેતો ? મહંતપદનો આ જાતનો સ્વીકાર
મંદુકમાર માટે ધણું અણુધટતો અને અપ્રતીતિકર લાગે છે

કદાચ એમ દલીલ થાય કે કાન્તિકુમારની જે અવદશા થઈ
છે તે જાણીને, હતાશ થઈને એણે સન્યસ્તનો માર્ગ સ્વીકાર્યો હોય.
પણ આ દલીલ આજે જ આપણને સ્વીકાર્યું લાગે. કાન્તિ-
કુમારની આ સ્થિતિમાં તો મંદુકમારને એના પ્રત્યે વિશેષ ધર્મ
પ્રાપ્ત થાય - એને હૃદય અને આદાર આપવાનું એનું કામ ગણાય.

એને ઈશ્વરભરોસે મૂકી પોતે સંન્યસ્તનો માર્ગ લેવામાં તો કાયરતા કહેવાય. ગોવર્ધનરામે દુઃખી વિધવા કુસુદને પરણવાનું પોતાનું કર્તવ્ય સમજતો સરસ્વતીચંદ્રને ખતાવેલો (કુસુદની અનિચ્છાને કારણે જ એ માર્ગ બંધ રહ્યો) પણ ન્હાનાલાલ એટલાયે અહીં સાહસિક બન્યા નથી. ન્હાનાલાલને જમાનાની મર્યાદા નડી હશે ?

એ સાચું છે કે મહંતપદના સ્વીકાર પછી કાન્તિકુમારીને અનુલક્ષીને ઇન્દુકુમાર કેટલાંક વિચારમથન અને લાગણીસંઘર્ષો અનુભવે છે. પણ એથી મહંતપદનો પૂર્વ કરેલો સ્વીકાર પ્રતીતિકર બનતો નથી. હા, એટલું સૂચવાય છે કે ઇન્દુકુમાર હજુ ઇન્દુ‘દેવ’ બન્યો નથી, બનવાને માર્ગ છે એનું રતનમાદળિયુ માગી લઈને ચાંખડી એના આસક્તિના છેલ્લા બંધનને બાણે છોડે છે ત્યાં ઇન્દુકુમારના આત્મિક વિકાસના પગરણ પડતાં આપણે પ્રતીત કરીએ છીએ, પણ આ બધું તો નાટકનાં અંતિમ દૃશ્યોમાં જ. એટલે ઇન્દુકુમારમાંથી ઇન્દુદેવ બનવાની ઘટનાનો નિર્વાહ લેખક એકદમ યોગ્યતાથી કરી શક્યા નથી એમ કહેવાનો પ્રસંગ આવે છે.

કાન્તિકુમારીના પતનની ઘટના આથીયે વધુ આકસ્મિક લાગે છે. એના સૂચનો લેખકે અગાઉથી મૂક્યા છે - જેમ ઇન્દુકુમારે મહંત બનવાની પણ આગાહી કરી છે - પણ આવા સૂચનોને કારણે ઘટના બંધે પ્રતીતિકર બનતી નથી. કાન્તિકુમારીની પ્રણયજીવનની ઘેરી પ્યાસ અને એકલતાની ઊંડી વ્યથા જોતા પણ એ સ્ત્રીના જીવનનું આ બંધનનું પર્યાવસાન આપણે કદપી શકીએ તેમ નથી. અપ્રાસ સૂર્યગ્રહણની વેળાએ, એક અકસ્માત રૂપે આ બંધન ગયું એમ જ લેખકને કહેવાનું હોય તો એની સામે તો શું કહી શકાય ? છેવટે, આ ઘટનાને એના હેતુની દૃષ્ટિએ જ તપાસવાની રહે.

આ નાટકની રચના પાછળનો ન્હાનાલાલનો એક મહત્ત્વનો હેતુ તે નવી લગ્નસાવનાની સ્થાપના કરવાનો છે એ બાણીતું છે. ત્રણ અંકોના ઉપશીર્ષકો ‘લગ્ન’ ‘રાસ’ ‘સમર્પણ’, ‘જય-જય’ ત’માંની

ભાવના ‘ઇન્દુકુમાર’ના ચોથા અંક થવાની હતી એવું ન્હાનાલાલનું નિવેદન અને સમગ્ર નાટકમાં ધૂમરાતા પ્રેમ અને લગ્નના પ્રશ્નો એ હેતુને સ્ફુટ કરી આપે છે. નાટકનાં એ મુખ્ય પાત્રો કાન્તિકુમારી અને ઇન્દુકુમારને જો નવી લગ્નભાવના - આત્મલગ્નની ભાવના - તરફ ગાંઠ કરતાં પાત્રો રૂપે કહાયાં હોય તો એમને કેટલાક વિશિષ્ટ અનુભવો અને તાવણીઓમાથી પસાર કરવાના જ રહે. ઇન્દુકુમારનું એક વર્ષનું વ્રત અને સ્મશાનમાં સસારના દોષજનુ દર્શન એની ચિત્તવૃત્તિના આવેગોના શમન માટે તથા જીવનના ઉચ્ચ આશયોની ઝાંખી માટે યોગ્યતા હોય એ સંભવિત છે. કાન્તિકુમારીનું આકસ્મિક પતન પણ એને દેહભાવથી મુક્ત કરવા અને કદાચ ઇન્દુકુમાર સાથેના દેહલગ્નના ઠારો બંધ રાખવા યોગ્ય હોય. સાધુસાધ્વી બનેલાં ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારી વચ્ચે હૃદયનો પ્રેમસબંધ ટકી શકે, અને જોગમાર્ગમાં સ્થિર થયા પછી બન્ને સહધર્મચાર પણ આદરી શકે. ‘ઇન્દુકુમાર’ના ચોથા અંકની ન્હાનાલાલની મૂળ ભાવના કે ઈંક આવી જ હોય.

ગોવર્ધનરામે પણ સરસ્વતીચંદ્ર અને કુસુમની પ્રીતિને કે ઈંક આધ્યાત્મિક રંગે રંગવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ એ માટે એમને કુસુમને પ્રમાદ સાથે પરણાવી વિધવા બનાવવી પડી અને ચરચરી-ચંદ્રનાં કુસુમ માથે લગ્ન ગોઠવવાં પડ્યાં. અહીં ન્હાનાલાલે ઇન્દુકુમારને જોગી બનાવ્યો અને કાન્તિકુમારીને પણ જીવનના એક કડુ આઘાતમાથી પસાર કરી જોગણુ બનાવી ‘જયા જયંત’માં પણ ન્હાનાલાલે જયંત અને જયાને જોગમાર્ગે જ વાળ્યાં. આ બંન્નેના નિરપણો તો એમ બંન્નેને કે આત્મલગ્ન માટે બંને સંન્યાસ અનિવાર્ય છે, સસારી લગ્ન સ્વીકારીને સહજીવન ગાળનારા માટે બંને આત્મપ્રેમની સિદ્ધિ શક્ય નથી. જો આમ જ હોય તો આત્મલગ્નની આ ભાવનાનું સમાજજીવનની દૃષ્ટિએ ખરેખર કેટલું મૂલ્ય ?

દેહભાવથી પર કરવા માટે જ જો કાન્તિકુમારીનું પતન

ચોખ્ખું હોય તો પ્રશ્ન એ થાય કે કાન્તિકુમારીના ભાવનાવિકાસ આવા કોઈ આધાર વિના શક્ય નહોતો? અને આવા આધારથી એવો ભાવનાવિકાસ ખરેખર શક્ય ખરો? શક્ય હોય તો એ સાહજિક ખરો? સ્ત્રીને જ કેમ આવા અનુભવોમાંથી પસાર થવાનું? આ બધા પ્રશ્નોના જવાબો સરળ નથી પણ એટલું ખરું કે કાન્તિકુમારીનું પતન જે હેતુથી ન્હાનાલાલે ચોખ્ખું હોય તે હેતુ પરત્વેની એની સાર્થકતા ચર્ચાસ્પદ છે. જોકે આત્મિક પ્રેમસંબંધ તરફ આ નાટકમાં તો ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારી વળતાં આલેખાયાં નથી એટલે એમ પણ કહી શકાય કે ઇન્દુકુમાર કાન્તિકુમારીના પ્રણયની કડુણ પરિણતિ આલેખવી એટલું જ નાટકનું લક્ષ્ય છે અને એમાં ઇન્દુકુમારનું જોગી બનવું અને કાન્તિકુમારીનું પતન એ ઘટનાઓની ઉપકારકતા સ્પષ્ટ છે.

હવે નાટકમાં અન્ય ઘટનાઓ કઈ છે, એ આ બે મુખ્ય ઘટનાઓ સાથે કઈ રીતે સંકળાય છે અને નાટકના હેતુને કઈ રીતે ઉપકારક બને છે એ વિચારીએ. આમ તો, આગળ કહ્યું હતું તેમ નાટકમાં ધ્યાન ખેંચતી ખીજ કોઈ ક્રિયા કે ઘટના ભાગ્યે જ જડે તેમ છે, પણ જોગણ પોતાની અતીન્દ્રિયોને બાળી પરિશુદ્ધ થાય છે, શરીરથી આત્માને મુક્ત કરવાની તિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે એ એક નોંધપાત્ર ઘટના છે. જોગણની આ સિદ્ધિ ન્હાનાલાલની આત્મ-તત્ત્વને અવલંબી રચાયેલી ભાવનાને પુષ્ટ કરે છે, પણ નાટકના મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહમાં એની ઉપકારકતા શી? દેહભાવથી મુક્ત એવા આત્મતત્ત્વને પામેલી જોગણ પછીથી ઇન્દુકુમારના વિમોહોને શમાવી એને જોગીપણામાં સ્થિર કરે છે, દાઝેલી કાન્તિકુમારીને પાપમાં લઈ એને ધર્મમાર્ગે લઈ જાય છે એ એની આત્મસિદ્ધિનું પ્રયોજન, એમ દલીલ થઈ શકે. પરંતુ જોગણ નાટકમાં પહોંચેલી જ આ બધાં પાત્રોને પ્રભાવિત કરતા, સદુ દેશથી એમને ધર્મમાર્ગે વાળતા પાત્ર તરીકે નજરે ચડે છે. આવું બધું કરવા માટે એનામાં આત્મતિદ્ધિ

ખૂટતી હોય એવું કયાયે જણાતું નથી એટલે નાટકમાં જોગણની આત્મસિદ્ધિની ઘટના ખીજ કશા ખાતર નહીં, પણ લેખકની પ્રિય સાવનાને મૂર્ત કરવા આવેલી છે એમ માનવું જોઈએ.

નાટકમાં ખીજ એકમે નાનીનાની ઘટનાઓ ઉલ્લેખાય છે. યશદેવીનું સગમાં થવું એ એક એવી ઘટના છે. એના દામ્પત્યની આ પરિપૂર્ણતાને પડછે કાન્તિકુમારની વન્ય પ્રણયપિપાસાને કવિ મૂકે છે એમાં જ એનો હેતુ રહેતો છે મન્દુકુમાર એક વખત કૌમારસંઘના એક મેતાનીને અને ખીજ વખત પાખડીને સાગરમાંથી ખચાવે છે તેવા પ્રસંગો ઉલ્લેખાય છે તે મન્દુકુમારનું એક વીરપુરુષ તરીકેનું ચરિત્ર ઉપસાવવા માટે હશે, પણ આવા એકમે ઉલ્લેખોથી બહુ ઝાઝો અર્થ સરતો નથી, જેમ સરસ્વતીયદ્ર અલ્પકલ્પિણીને ખચાવે એવા એકાદ પ્રસંગથી એના પરનો નિષ્ક્રિયતાનો આગેપ કંઈ ખૂંસાતો નથી.

નાટકમાં પાત્રોના પૂર્વજીવનની પણ ઘણી ઘટનાઓ ઉલ્લેખાય છે, પણ મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહને એ જોડી ઉપકારક છે એ ચર્ચાર્પદ છે. મન્દુકુમારના કુટુંબ પરની આપત્તિ એ મન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારને જુદાં પાડનાર ઘટના હોઈ એ રીતે એનો રવીકાર આપણે કરી શકીએ, પણ મન્દુકુમારનો મુનીમ એનું ધન ખચાવી જીવતો રહે, મંદિર બંધાવે અને એ મંદિરના મહાનપદે મન્દુકુમાર આવતાં એને એનું ધન ખાજુ એપે એ બધું કૌતુકરસ માટે કાઢે છે, એની ખીજ કોઈ અનિવાર્યતા નહોતી મુનીમ જીવણદાસનો આકર્ષણે ચડેલો પુત્ર પ્રીતમ, એનું દરિયામાં ફૂળી જવું, એનાથી કુમારી-અવરથામાં જ વિલાસનું બે વાર માતા બનવું - આ બધી પૂર્વકથા પણ પોતાની કશી અનિવાર્યતા સ્થાપિત કરી શકતી નથી, નિવાય કે મન્દુકુમારને વિલાસની કથની બહારી અમૃતપુરમાં આ શું બનવા માડ્યું એનું વિરમય થાય અને સંસારને સળગાવવા કે સુધારવા જે એ કૃતનિશ્ચય બને. પણ પ્રીતમ-વિલાસનું ચિત્ર એક સંસારચિત્ર

તરીકે સ્ત્રીપુરુષ વચ્ચેના કેવળ ભોગનિષ્ઠ સંબંધના દૃષ્ટાંત તરીકે આવે છે એમ કહેવું વધારે યોગ્ય છે. એટલેકે એની ઉપકારકતા સ્થાપિત કરવાં વધારેલી લક્ષ્મણાવના પરત્વે છે.

જેગણુની પૂર્વકથાની ઉપકારકતા પણ ન્હાનાલાલની લક્ષ્મણાવનાના કેટલાક મુદ્દાઓને નિર્દેશવા પૂરતી છે એમ કહેવું જોઈએ. દેહનો કોલ દેવા માટે ફરીથી પરણવું, બે-બે લગ્ને અનાથ રહેવાનું વિધિ-નિર્માણ, પુનર્લગ્ન એ જ વિધવાનો ઉદ્ધાર નથી એવી પ્રતીતિ થવી અને પરમાર્થભાવી સંન્યાસવ્રત સ્વીકારવું - આ બધું ન્હાનાલાલની લક્ષ્મણાવનાના લાક્ષણિક અશો સ્ફુટ કરે છે. 'ઇન્દુકુમાર'ના મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહને આ પૂર્વકથાથી કંઈ બળ-પરિબળ કે વળાંક મળતાં નથી, એના કોઈ તરંગો અહીં ફેલાતા નથી.

'ઇન્દુકુમાર'ના ઘટનાતંતુઓની આ તપાસ બતાવે છે કે એમાં ઘટનાતંતુઓ તો ન્હાનાલાલે ઠીકઠીક ભેગા કર્યા છે, પણ એમાંના ઘણાની સાર્થકતા કેવળ કૌતુકરસને અંગે છે, કેટલાકની પ્રતિપાદ્ય ભાવના-વિચાર અંગે છે, મુખ્ય ઘટનાતંતુઓ અને એની સાથે અવિશ્લેષ્ય રીતે ગૂંથાયેલા ઘટનાતંતુઓ ઘણા અદ્ય છે.

ક્રિયાવિકાસ

'ઇન્દુકુમાર' ભાવલક્ષી -- લિરિકલ નાટક છે. બાહ્ય ઘટનાઓ એમાં અદ્ય છે અને લેખકનું લક્ષ્ય વિશેષપણે આંતરક્રિયા - લાગણીઓ અને વિચારોના આત્મેખન/તરફ છે. તો આ આંતરક્રિયાનું સંવિધાન તપાસવું એ વધારે મહત્ત્વનું કામ બની રહે. એટલે હવે આપણે 'ઇન્દુકુમાર'માં લાગણીઓ-વિચારો કઈ રીતે વિકસે છે, આઘાત-પ્રત્યાઘાતથી બદલાય છે, અન્યોન્ય ગૂંથાય છે અને એની કેવા પ્રકારની ગતિ ભાસે છે તેનો વિચાર કરીએ.

સમજી શકાય, પણ ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીની લાગણીઓમાં પણ ખાસ પરિવર્તન આવતું આપણે જોતા નથી. લાગણી ઘૂંટાતી હોય, ઘેરી ખનતી હોય એમ થોડું લાગે અને વિશેષે તો પ્રસંગભેદે, ભિન્ન રચનાપ્રયુક્તિને લીધે લાગણી કંઈક તાજ નવા રૂપે પ્રગટતી લાગે. નાટકના પહેલા અકતો પહેલા પ્રવેશ જ જુઓ. કાન્તિકુમારીના જીવનવૈષમ્ય અને ઇન્દુકુમારના આતરસંઘર્ષની ભૂમિકા ત્યાં પર્યાપ્ત રૂપે અંધાઈ જાય છે, પછી કવિએ એમાં થોડાંક રંગરેખા જ પૂરવાનાં રહે છે. કાન્તિકુમારીને એનાં કુટુંબીઓ પરણવા સમજની રહ્યાં છે, પણ કાન્તિકુમારી પાસે લક્ષ્મી અને પતિતું એક મધુર મંગલ સ્વપ્ન છે, એ પરણવા ઉત્સુક છે પણ જાણે પ્રતીક્ષા કરી રહી છે. ઇન્દુકુમારનું દર્શન થતાં, એને ઝાળખ્યા વિના જ, એ અંતરમાં સળવળાટ અનુભવે છે તે પરથી ઇન્દુકુમાર સાથેનો એનો સંબંધ સૂચવાય છે, પણ લેખકે સ્ફુટ કર્ચો નથી. ‘કાણે જાણે કંઈ કુંજે હું જઈ જિતરીશ’ એ શબ્દોમાં કાન્તિકુમારીની આશંકા (અને ભાવિની એંધાણી) પ્રગટ થાય છે, પણ અહીં નિરાશા નથી, અકળામણ નથી, આક્રોશ નથી. એક સુખ સ્વપ્નસેવી કુમારિકાની છબી આપણી પાસે ઊભી છે.

ઇન્દુકુમાર ઘણા વર્ષો અમૃતપુર આવેલો છે. શરુએ એને એક વર્ષનું એકાગ્રીવ્રત આપ્યું છે અને વિશ્વોદ્ધારની પ્રયત્ન વાજના એના હૃદયમાં છે. પણ કાન્તિકુમારીના વાર્તાલાપ સાંભળી એ અસ્વસ્થ થાય છે, એના મૌંદર્યદર્શનથી એ ભારે અભિભૂત થાય છે અને પોતાના વ્રતથી વિરુદ્ધ હૃદયકંપની, હૃદયપ્રાવની સ્થિતિ અનુભવે છે. કાન્તિકુમારી સાથેનો એનો સંબંધ અહીં પ્રગટ રીતે કહેવાયેલો નથી, પણ ઇન્દુકુમારના વર્તનમાંથી, એના ઉદ્ગારોમાંથી એ સૂચિત થાય છે. પાંખડીનું ‘એક એક વીરો હતો, વીરો હતો’ એ ગીત પણ આ ખૂનને પાત્રોના હૃદયસંબંધને સૂચિત કરે. ઇન્દુકુમાર અહીં જો લાગણીઓ વચ્ચે સંઘર્ષ અનુભવે છે, છતાં સૌંદર્યદર્શન-

માંથી જ વિશ્વોદ્ધારની પ્રેરણા ઝીલી સમાધાન પણ સાધે છે. એ રીતે આ સધર્મ અહીં મર્મભેદક બનતો નથી.

પહેલા અંકનો ખીજો પ્રવેશ પહેલા પ્રવેશમાંની ઇન્દુકુમારની મનઃસ્થિતિને વધારે સ્ફુટ કરે છે, ઘેરા રંગે રંગે છે અને કેટલીક અનુષંગી લાગણીઓ પણ વ્યક્ત કરે છે. કાન્તિકુમારીનું ગીત સાંભળી પૂર્વજીવનની સ્મૃતિમાં એ ખોવાઈ જાય છે ત્યાં કાન્તિકુમારી સાથેના એનો ખાળપણનો સંબંધ હતો એ હકીકત પ્રગટ થાય છે. ખાળપણની સ્મૃતિનો પ્રેર્યો એ મનોમન કાન્તિકુમારીની સ્નેહદીક્ષા લે છે, એને ચરણે પોતાનું જીવન અને સર્વ કંઈ સમર્પવા પ્રતિજ્ઞાબદ્ધ બને છે એમાં એનું અત્યંત ઉત્કટ પ્રણયસંવેદન આપણે પ્રત્યક્ષ કરીએ છીએ. જોગણ એને ભાઈભાંડું, જગત, ઈશ્વર વગેરે પ્રત્યેના કોલની યાદ દેવડાવે છે પણ એ કંઈ એના મગજને બહુ સ્પર્શતું હોય એમ દેખાતું નથી. એમાં વળી પાખડી પાસેથી કાન્તિકુમારીની ફૂલપરબની વાત એને સાંભળવા મળે છે એટલે કાન્તિકુમારીને આપેલા કોલની યાદ આવે છે. ગુરુએ વ્રત આપી જીભ કાપી છે એથી પોતે પ્રત્યુત્તર વાળી શકતો નથી, એવી લાચારી એ વ્યક્ત કરે છે તે પરથી કાન્તિકુમારી પ્રત્યેના એનો પ્રેમાવેશ કેટલો પ્રબળ છે એ સમજાય છે અને જોગણનું ‘યૌવનનો સ્નેહ ફૂટ્યો છે આજ’ એ કથન સાર્થક લાગે છે. વિશ્વ પ્રત્યેના કર્તવ્યની ભાવના અહીં પાછળ ધકેલાઈ જાય છે, વ્રતસંગની ચિંતા માત્ર ચિંતા જ ભાસે છે અને પ્રણયપરવશતા મુખ્યવર્તી બની રહે છે.

‘જરા બાહાને બળતી બચાવો, સજન !’ એ ગીત ગાતી પાખડી અહીં આવે છે અને એમા કાન્તિકુમારીની જીવનવ્યથાનું સૂચન છે, પણ ઇન્દુકુમાર એનાવી સતર્ક બનતો બતાવાયો નથી. એ કાન્તિકુમારી પ્રત્યેનું એક અદમ્ય આકર્ષણ માત્ર અનુભવી રહે છે. કાન્તિકુમારીને સસારલગ્નામાથી બચાવવાનો કોઈ વિચાર એના મનમાં ઊગતો નથી. આ વિચાર એના મનમાં ઊગતો આલેખાયો

હોત તો એના આંતરસંઘર્ષને એક વિશેષ પરિમાણ મળ્યું હોત. પણ આ શક્યતાનો લાભ લેખકે પછીથી પણ ખાસ લીધો નથી એટલે ઇન્દુકુમારનો સંઘર્ષ વૈરાગ્યવ્રત અને સ્નેહાવેશ વચ્ચેનો સંઘર્ષ જ મુખ્યત્વે બની રહે છે અને એ એના ઉત્કટ રૂપમાં આ ખીજા પ્રવેશ સુધીમાં વ્યક્ત થઈ જાય છે.

પહેલા પ્રવેશની મુખ્ય સ્થાનએવી કુમારિકા ત્રીજા પ્રવેશમાં નિરાશાની ઊંડી ગર્તામાં ડૂબેલી દેખાય છે. વસ તપૂજન કરવા જેવીયે એના હૃદયની સ્થિતિ નથી. આતુ કારણ એ છે કે પોતાનો માનસવામી દેવ ક્યાંયે દેખાતો નથી અને કુલજનો એને પરણાવી દેવા મથી રહ્યા છે. બળતી બાલાનુ આગલા પ્રવેશમાં પાખડીએ કરેલું વર્ણન અહીં કંઈક માક્ષાત્ થતુ લાગે છે. કાન્તિકુમારીની ઉત્કટ પ્રણયજ્ઞાના, વિષમ જીવનસ્થિતિ સામેની એની અકળામણ, એનો ધૈર્યભ્રંશ, એના હૃદયમાં જન્મેલી ધોર નિરાશા અને વ્યાપેલી શન્યતા એના ઉદ્ગારોમાંથી મર્મવેધક રીતે પ્રગટ થાય છે અને યશના દામ્પત્યઉત્થાનને પડછે આ લાગણીઓ મુકાયેલી હોઈ જોર મર્મવેધક બને છે. કાન્તિકુમારીની હૃદયવેદનાનુ આ એવું તીવ્રતમ રૂપ છે કે એનું નિર્વહણ કરવું પછી મુશ્કેલ બની જાય.

પહેલા અકના બાકીના પ્રવેશો ઇન્દુકુમારના ખીજા પ્રવેશ સુધીના ચિત્રમાં ભાગ્યે જ કંઈ ઉમેરો કરે છે, પણ કાન્તિકુમારીના ચિત્રમાં થોડીક વિશેષ રેખાઓ પૂરે છે ખરા. તેમ છતાં એક દરે એમાં નોંધપાત્ર ગતિ દેખાતી નથી. જેમકે એથા પ્રવેશમાં પ્રચલિત લગ્નવ્યવસ્થા સામેનો કાન્તિકુમારીનો પ્રકોપ એની વધુ ને વધુ વિષમ બની રહેલી જીવનસ્થિતિનો નિર્દેશ કરવા ઉપરાંત એના જાગ્રુ બળવાખોર બની ગેટેલા મનની છબી ઉપસાવે છે. જોકે નહાના-લાક્ષ્મીને આપો કાંઈ બળવો ઇષ્ટ નથી એટલે જયદેવ અહીં એની આગતે કંઈક દારે છે અને પછીથી આવી આગ એના મુખમાંથી ભાગ્યે જ ઝરે છે. હા, કટુતા અને દોષદર્શન અવારનવાર વ્યક્ત

થાય છે ખરાં. યશના પ્રસન્ન દામ્પત્યની સાક્ષી બનેલી કાન્તિકુમારીનું આ દર્શન દેટલે અંશે સ્વાભાવિક છે એ જુદો પ્રશ્ન છે પણ અહીં કાન્તિકુમારીના ભલે પ્રાસંગિક પણ લાગણીવિકાસ દેખાય છે એ ચોક્કસ. આ પ્રવેશમાં મુકાયેલ જયદેવ-પાંખડીનાં વૃત્તાંતો અને જરા અમથા નિમિત્તથી વહેવડાવેલી પાપ પુણ્ય-ઈશ્વરકૃપાની ફિલસૂફી મુખ્ય વિચારવસ્તુપ્રવાહની દૃષ્ટિએ આગંતુક જેવાં ભાસે છે.

બેગણુની આપવીતી અને એનું ભારતદર્શન રજૂ કરતો પાત્રમો પ્રવેશ કશો નોંધપાત્ર ક્રિયાવિકાસ દર્શાવતો નથી એમાં ઇન્દુકુમાર બેગણુ પાસે ગીતા ભણુવા આવે છે એ હકીકત પ્રગટ થાય છે, કાન્તિકુમારીના દર્શને એને રોમાંચ થતો નિરૂપાય છે, પ્રમદાને હાથે કાન્તિકુમારીના કપાળે ચાંદલો આડો ચોડાય છે એમાં ભાવિ ઘટનાનું કદાચ સૂચન થાય છે - પણ આ બધાથી કશી આગળ ગતિ થતી નથી, અને આવી વીગતો બેગણુની કથામાં ઠંડાયેલી જ રહે છે.

છઠ્ઠા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારીના કુટુંબ સાથેના વિચ્છેદ સ્ફુટ રીતે મુકાયેલો છે, પણ વધારે નોંધપાત્ર એ છે કે કુટુંબને માટે પણ એનું મન ઝળે છે. અને રનેહી અને સગાંતું દ્વેષ એના મનને પીડે છે. આમ, કાન્તિકુમારીના કંઈક લાગણીવિશેષ આ પ્રવેશમાં પડેલો છે. ઇન્દુકુમાર અહીં ‘તહારા મુખડા ઉપર મુખડું’ કીચે ભવ માંડીશ ?’ એવી દેહસ્પર્શની આસક્તિ પ્રગટ કરે છે એ ધ્યાન ખેંચે છે પણ બેગણું ભ્રમ એને ચડતું નથી, ચંદ્ર મારફતે કાન્તિકુમારીને પોતાનો પૂજ્યપો પાઠવે છે એમાં કશો નવો ભાવ નથી, ખીન્ન પ્રવેશની જ આ મનોદશા છે.

સાતમો પ્રવેશ નો ત્રીજો પ્રવેશની ઝાંખી છાયા જેવો છે કેમકે એમાં પણ યશદેવીના દામ્પત્યોદ્ધાસની સામે કાન્તિકુમારીની એકલતાની વ્યવાને મૂકવામાં આવી છે.

આમ પહેલાં અઠસરા કાન્તિકુમારી અને ઇન્દુકુમારનું માનસ-

દર્શન અને લગ્નમીમાંસા ધણા પ્રવેશોત્તુ સંકલનમૂલક છે. પણ કાન્તિ-કુમારીના આંતર-જગતનો વિકસતો પરિચય અહીં આપણને થાય છે એટલો ઇન્દુકુમારનો થતો નથી. લગ્નમીમાંસાને કારણે જ આ અંકને ન્હાનાલાલે ‘લગ્ન’ એવું ઉપશીર્ષક આપ્યું જણાય છે. પણ લગ્નભાવનાતુ ગાન એ તો આ નાટકે આખાનો મુખ્ય તાર છે એટલે એક અંકને જ ‘લગ્ન’ એવું ઉપશીર્ષક લગાડવા સામે વાધો ઉઠાવી શકાય. છેવટે, કાન્તિકુમારીની લગ્નભાવના અહીં વ્યક્ત થાય છે અને લગ્નવિષયક પ્રથમપહેલી સ્થાપનાઓ અહીં થાય છે એ રીતે આ ઉપશીર્ષકનો ખ્યાલ કરવાનો રહે.

ખીજા અંકમાં કાન્તિકુમારીના મનોભાવ થોડા વધારે ઉઘડે છે એ ખાદ કરતા ક્રિયાવિકાસ ભાગ્યે જ છે. પહેલા ચાર પ્રવેશો તો કાન્તિકુમારીને જ રજૂ કરે છે. પહેલા પ્રવેશમાં સાગરતીરે ડોમાર સંઘતે સન્મારન્યૂહ શીખવતી કાન્તિકુમારીમા પહેલા અંકની હારેલી-થાકેલી ખાળાને સ્થાને ધીરવીરકુમારીના દર્શન ક્ષણવાર આપણને થાય પણ એના ચરિત્રની આ પ્રાપ્તિ ગિરેખા છે. આ પ્રવેશને પણ કાન્તિકુમારીની વિરહની લાગણીઓના આલેખનથી અને શ્રીકૃષ્ણ-સંબંધ તથા વિરહ અંગેના ચિંતનથી ભર્યા વિના તો ન્હાનાલાલ રહ્યા નથી, જેમાં ભાગ્યે જ કશો ક્રિયાવિકાસ જોઈ શકાય.

ખીજા પ્રવેશમાં યશ ભટ્ટરાજની પ્રેમલીલાનાં ચિત્રો કાન્તિકુમારીને પૂર્વજીવનની સ્મૃતિ જગાડતા અને એના વિપાદને ઘેરો ખનાવતાં વર્ણવાયાં છે, પણ આ કલાપ્રયુક્તિ પણ પહેલા અંકમાં જે જે વાર વપરાઈ ચૂકેલી હતી, એટલે આમા કશી નવીનતા લાગતી નથી.

ત્રીજા પ્રવેશમાં જોગણનું સંસારચિંતન, ઇતિહાસચિતન રજૂ થયેલું છે એનું પ્રયોજન ન્હાનાલાલની વિચારસૃષ્ટિ અન્વયે જ તપાસવાનું રહે, એમા કશો ક્રિયાવિકાસ નથી. માત્ર કાન્તિકુમારી ‘અસાર કે સન્યાસ ?’ એવો પ્રશ્ન પૂછે છે તથા એની મનોવૃત્તિ કઈ તરફ ઢળી રહી છે એનું સૂચન થાય છે.

ચોથા પ્રવેશમાં પાછી કાન્તિકુમારી સંસાર સામેના બંડનો જરાક વિચાર કરે છે, પણ વળી નરમ બની ‘એક પગે યાત્રા નહીં થાય’ એમ સમજી જગતની ઝાડીઓમા અંપલાવવા તૈયાર થાય છે, જાણે આત્મક્રિયા કરવા તૈયાર થયેલી હોય એમ. કાન્તિકુમારી હવે જીવનના દિશાનિર્ણય માટે ઝંઝૂમી રહી છે એમ આપણને લાગે છે અને એક પરાકાષ્ઠાની, આતુરતાની ક્ષણ ઊભી થાય છે, જોકે એને યોગ્ય નિર્વહણ તરત આવતું નથી.

પાંચમા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારીના રુદ્ધનની વાતથી આઘાત પામતા અને વિલાસની કથની જાણી સ સાર-સુધારણા માટે ઉત્તેજતા ઇન્દુકુમારને આપણે જોઈએ છીએ, પણ આ કેવળ લાગણીની કક્ષા એ જ રહે છે, ઇન્દુકુમારના જીવનને એથી કંઈ ધક્કો લાગતો નથી. તેથી એમાં કશું નવું ભાસતું નથી.

છઠ્ઠો પ્રવેશ તે ચર્વિતચર્વણ જેવો છે. એમાં કાન્તિકુમારીના એકલતા, ઝખના, પ્રતીક્ષાના ભાવો પ્રગટ થાય છે, સંસારલગ્ન પ્રત્યે એ દોષ ઠાલવે છે અને તોયે કુટુંબીજનો જ્યાં મોકલે ત્યાં જવા તૈયારી પણ બતાવે છે. આમાં કશો જ નવો ભાવતંતુ આપણા માટે નથી ભટ્ટરાજે રજૂ કરેલી આદર્શ લગ્નભાવનામા પણ કશું નવું નથી.

સાતમો પ્રવેશ વિશિષ્ટ ઘટનાઓ લઈને આવે છે તે દૃષ્ટિએ નોધપાત્ર છે. એમાં જોગણની આત્મસિદ્ધિ આલેખાય છે, જેની સાક્ષિપ્રાયતા આપણે આગળ ચર્ચિત્ ગયા છીએ. ઇન્દુકુમાર સંસારના દોષજખતુ દર્શન કરે છે, વિશ્વબંધ બને છે એ એક નવો અનુભવ છે, પણ આવા અનુભવતુ પણ કશું પરિણમન ઇન્દુકુમારના જીવનમાં નહાનાજાલે આલેખ્યું નથી. આ બતાવે છે કે નહાનાજાલ પોતાની કૃતિમાં સઘળી વસ્તુને ટેલી છૂટક રૂપે કદપે છે ! અનુભવથી પાત્રમા ઉમેરો ન થાય ત્યારે કૃતિની અગતિકતા સ્પષ્ટ વગ્તાઈ આવે.

આઠમા પ્રવેશમાં રાસમંડળમા ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારીનું સાથે

હોયું એ પણ એક વિશિષ્ટ અનુભવ છે. પણ એનાયે કશો લાભ લેખકે ઉઠાવ્યો નથી. ન ઇન્દુકુમાર કે ન કાન્તિકુમારી આ પછીથી આ પ્રસંગને યાદ પણ કરે છે. કાન્તિકુમારી તો પોતે ઇન્દુકુમારને જોયો પણ ન હોય એમ વર્તે છે. ઇન્દુકુમાર ચાલ્યો જતાં કાન્તિકુમારી થોડી વાર માટે મૂર્છિત થી પડે છે, પણ એથી કંઈ આ પ્રસંગની સ્મૃતિ એના ચિત્તમાંથી જતી રહે એમ ખતે નથી.

ખીજા અંકને લેખકે ‘રાસ’ એવું ઉપશીર્ષક આપ્યું છે તે એના છેલ્લા પ્રવેશને અનુલક્ષીને જ લાગે. પણ એ પ્રસંગ, ઉપર કહ્યું તેમ, કશો પરિણામજનક ન બનતો હોય, આખાંયે નાટકમાં ઇન્દુકુમાર-કાન્તિકુમારી વચ્ચે જે સત્તાકુકડી ચાલ્યા કરે છે તેના જેવો જ, એક અવિશિષ્ટ પ્રસંગ બની રહેતો હોય તો એને લક્ષમાં રાખી આખા અંકનું નામાસિધાન કરવામાં ઔચિત્ય છેલ્લું ?

ત્રીજા અંકનો આરંભ આનંદ ભગત એ નવા પાત્રના ઉમેરણથી થાય છે. પણ એ પાત્ર નાટ્યવસ્તુમાં એટલુંબધું અનિવાર્ય નથી એ આપણે કહી ગયા છીએ જે મ દિરનો ઇન્દુકુમાર મહંત થવાનો છે એનું ચલુતરકામ અહીં ચાલી રહ્યું છે એ દૃષ્ટિએ આ પ્રવેશ મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહને ઉપકારક છે એમ કહી શકાય, પણ એ ઉપકારકતા સ્થૂળ કાઠિની છે. માત્ર કાન્તિકુમારી રોજ સંધ્યાએ આવી આરન પોકારે છે એના નિર્દેશ એની ઘેરી, અતિ ઘેરી બનતી જતી લાગણીનો સંકેત કરે છે.

ખીજો પ્રવેશ યશનાં વિરહભાવ, પ્રતીક્ષાભાવના મધુર ચિત્રો આપે છે. એમાં દામ્પત્યપ્રેમના બધા રંગો આલેખવાની નહાનાકાજની પ્રતિજ્ઞા સિવાય ખીજું કશું દેખાતું નથી. મુખ્ય નાટ્યક્રિયાનો એમાં કશો વિકાસ નથી.

ત્રીજા પ્રવેશમાં પોતાના દેહદેશે સંસાર સળવળ્યાની કાન્તિકુમારીની કબૂલાત કંઈ નવી લાગે તેવી નથી, પણ ફૂલની પરબ એ સ રેલી લે છે એ વાત ઘણી નોંધપાત્ર છે. ઇન્દુકુમારની આશા એ ને રહી

નથી એવું આ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે અને ‘દોરીશ-પ્રેરીશ ત્યાં જઈશ’ એમ ભાભીને કહેતી કાન્તિ બાળે હાર સ્વીકારી સસારને શરણે જતી હોય એમ લાગે છે.

પણ ચોથા પ્રવેશમાં પાછી કાન્તિકુમારી જોગણને ‘માજી હું જે જોગિયો ધારું તો?’ એમ પૂછે છે એ બતાવે છે કે કાન્તિકુમારી હજી જીવનદિશાના નિર્ણય અંગે અંતઃક્રાંતિમાં ફસાયેલી છે. કાન્તિકુમારીની આ મનોદશા બીજા અકમાં પણ આલેખાયેલી હતી, અહીં હવે એ આત્યંતિક કોટિએ પહોંચેલી લાગે, પણ આ કોઈ નવો ફેરજો નથી. ચોથા પ્રવેશમાંની જોગણની વસંતચર્યાનું મૂલ્ય નહાનાત્રાસના જીવનવિચારને અંગે છે, નાટ્યવસ્તુના વિકાસમાં તો એ અવરોધરૂપ છે.

પાંચમા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારી જોગિયારંગી સાણુડે દેખાય છે એ ચોથા પ્રવેશની વાતનો પડઘો છે. પણ એ કંઈ જોગણ બની ગઈ નથી એટલે આ વાતનું ખાસ મૂલ્ય રહેતું નથી. અહીં ઇન્દુકુમાર સાથેના બાળપણનાં સ્મરણો આલેખાય છે. લગ્નચર્યા થાય છે પણ એ તો બધું ચર્વિત-ચર્વણ જ છે. પાંખડી ઇન્દુકુમારના વ્રતની વાત કરી, એ વ્રતને લીધે એ સંતાપ છે એવો ખુલાસો કરે છે ત્યારેય કાન્તિકુમારીની મનોદશામાં કોઈ નોંધપાત્ર ફેરફાર થતા નથી એ આશ્ચર્યજનક છે. લેખકે કાન્તિકુમારીની મનોદશાની એક જ દિશા આગ્રહપૂર્વક પકડી રાખી છે એમ લાગે છે.

છઠ્ઠા પ્રવેશમાંનું કાન્તિકુમારીનું પતન પણ આ હકીકતનું જ સમર્થન કરે છે. કાન્તિકુમારીની પ્રણયઅંખના ગમે તેટલી તીવ્ર હોય, માફી પારીતે ગમે ત્યાં પોતાનું જીવન વેડવા પણ એ હિંમત થઈ હોય, તોયજી અંતઃક્રાંતિ સંબંધમાં તો એ ન જ ફસાય. તેમાંયે ઇન્દુકુમારના વ્રતની અવધ એ બાળુતી હોય તો-તો એટલો સમય દૈર્ય દાખવવું એને માટે અશક્ય ન જ બનવું જોઈએ. આ છઠ્ઠા પ્રવેશમાં કાન્તિકુમારીના જે વિગારો અને મનોદશા પ્રગટ થાય છે એમાં કોઈ નવું

નથી પણ ઘટના અસાધારણ મહત્વવાળી અને નાટકના વસ્તુપ્રવાહને જળરે વળાંક આપનારી છે.

છઠ્ઠા પ્રવેશ પછી કાન્તિકુમારી તો રગભૂમિ પર આવતી જ નથી જે કંઈ બની ગયું એનાથી એ ભારે આઘાત પામેલી દશમાં છે એવા ઉત્ત્તેજ આવે છે. જોગણ એને પોતાની સાથે લઈ જાય છે એમા જ એનું સાત્વન છે. પણ છઠ્ઠા પ્રવેશ પછી ઇન્દુકુમારના ચૈતસિક આદોલનો વધારે નોંધપાત્ર બને છે. સાતમા પ્રવેશમા એ મહંતપદ તો સ્વીકારી લે છે પણ આત્માની પાપ ઊડી ગયાની પ્રતીતિ કરે છે અને જોગણે એનું આશ્વાસન કરવું પડે છે. પણ એનો હોદ્દા જોઈએ થયો નથી એ આહમો પ્રવેશ બતાવે છે. અહીં એ પોતાનું જીવન શન્ય થયેલું અનુભવે છે. મહંત થઈ મદિરમા પુરાવાનું એને ગમતું નથી એ એના માનસના એક વિચક્ષણ ફળુજો છે. એની વિશાળ માનવતાવાદી દૃષ્ટિ એમાં દેખાય છે. કાન્તિકુમારી પ્રત્યે ઇન્દુકુમારનું શુ કર્તવ્ય હોઈ શકે એ જુદી ચર્ચા માગે એવા પ્રશ્ન છે, પણ અહીં ઇન્દુકુમાર સ્વસ્થતાથી એનો વિચાર પણ કરતો જોવા મળતો નથી. જોગણ જે દૃષ્ટિબિંદુથી ઇન્દુકુમારને મહંતાઈના અચળો પાછો સ્વીકારવા સમજાવે છે એ ઇન્દુકુમારના અત્યાર સુધીના વિશ્વોદ્ધારનાં સ્વપ્ના સાથે મેળમાં છે એમ કહી શકાય, પણ કાન્તિકુમારીના જીવનની વાસ્તવિક સમસ્યાનો કોઈ વાસ્તવિક મુકાબલો કરવા ઇન્દુકુમાર પ્રવૃત્ત થતો નથી એ હકીકત છે. લેખકને ઇષ્ટ માર્ગે જ જાણે નાટક ગતિ કરે છે.

મહંતાઈના પુનઃસ્વીકાર છતાં ઇન્દુકુમાર કાન્તિકુમારી પ્રત્યેની અગત આસક્તિથી સાવ મુક્ત બન્યો નથી એ નવમો પ્રવેશ બતાવે જ છે પાપડી એની પાસેથી કાન્તિકુમારીનું સ્મરણ સાચવતું રતનમાદિગિયું માગી લઈને એને આસક્તિના એ બંધનમાંથી પણ છોડાવવાનો પ્રયાસ કરે છે આમ, ઇન્દુકુમાર લેખકને ઇષ્ટ એવા આત્મવિકાસને માર્ગે વળે છે. ઇન્દુકુમારના યજ્ઞમય જીવનનો આ આરંભ માત્ર છે. એટલે તો આ પ્રવેશને લેખકે ‘પૂર્ણાહુતિ કે આરંભ?’

સંસ્કૃતિનું ભાવિદર્શન કરાય, વસંતધર્મનાં સૂત્રોમાં મહત્વનાં જીવન-સૂત્રો આવરી લેવાય તો આ બધું આગ તુક જ લાગે એમાં નવાઈ નથી.

નાટકનાં ભાવના વિચાર-નિરૂપણની એક વિશેષ મુશ્કેલી એ છે કે એમાં ઘણીબધી પુનરુક્તિ છે. લગ્નભાવના પણ પહેલા અંક પછી કશી જ તાજગી બતાવતી નથી. કાન્તિકુમારી કે પ્રમદા કે યશ કે ભદ્રરાજ જ નહીં, જોગણ અને જ્યદેવ પણ પ્રેમ કે લગ્ન એટલે શું એ સમજાવવા બેસી જાય છે. ન્હાનાલાલના વિચારોમાં એવી ગહનતા કે જટિલતા નથી કે એ આવો પ્રસ્તાર સહી શકે.

ટૂંકમાં, ન્હાનાલાલને વિચારોને પરસ્પર અને વિચારોને પરિસ્થિતિ કે પાત્ર સાથે ગૂથવાનું ખાસ કાવ્યું નથી, તેમ વિચાર-વિકાસનો કોઈ ક્રમ પણ એમની પાસે નથી. વિચારનાં ઘણાંબધાં પાસાં એક સાથે જ રજૂ થઈ જતા હોય છે. એટલે આમાંનું ઘણું-બધું નાટકના અનુભવની બહાર રહી કૃતિને સુવિચારોના સંગ્રહ તરફ લઈ જવામાં ભાગ ભજવે છે.

✱

પાત્ર, જીવનક્રિયા કે અનુભવ, ઇષ્ટ ભાવના કે વિચારોની દુનિયા — કશા પર અવ્યય લક્ષ્ય ન રહેવાને લીધે ‘ઇન્દુકુમાર’નું વસ્તુસ-વિધાન વીખેરાઈ ગયું છે એવી છાપ પડે છે.

પરિશિષ્ટ

‘ઇન્દુકુમાર’ના ત્રણ અંકના કુલ ૨૪ પ્રવેશોમાં ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારીની ઉપસ્થિતિ અને ઉક્તિપ ક્રિયાો નીચે પ્રમાણે બોલા મળે છે

અં./પ્ર.	ઇન્દુ.	કાન્તિ	અં./પ્ર.	ઇન્દુ.	કાન્તિ.
૧/૧	૧૧૬	૧૨૧	૧/૧૧	૨૪	૩૨
૧/૨	૧૨૯	૪	૧/૬	૧૨૩	૯૭
૧/૩	—	૧૩૧	૧/૭	—	૧૩૬
૧/૮	—	૧૧૩	૨/૧	—	૨૪૬

‘ઇન્દુકુમાર’નું વસ્તુબિધાન : ૯૫

૨/૨	—	૧૯૪	૩/૨	—	૭૭
૨/૩	—	૨૪	૩/૩	—	૫૬
૨/૪	—	૧૧૫	૩/૪	૨	૧૮
૨/૫	૧૧૫	—	૩/૫	૨	૨૩૩
૨/૬	—	૯૮	૩/૬	—	૧૧
૨/૭	૧૪૯	—	૩/૭	૧૧	—
૨/૮	૨૫	૪૩	૩/૮	૧૮૯	—
૩/૧	—	૨૪	૩/૯	૩૭	—
			<hr/>		
			૯૬૨	૧૭૧૫	

અ. ૧ પ્ર. ૨ અને અં. ૩ પ્ર. ૧માં કાન્તિકુમારીની સંજ્ઞાતી ગીતપ ક્રિત્યોની જ છે. અ. ૧ પ્ર. ૫ તથા અં. ૩ પ્ર. ૪ અને ૫માં ઇન્દુકુમાર પાછળથી થોડી વાર માટે જ આવે છે.

[ગુજરાત યુનિવર્સિટી યોજિત ન્હાનાલાલ સત્તાબ્દી વ્યાખ્યાનમાળામાં બોલાયેલું, ૧૯૭૮, પ્રકાશિત ‘શુદ્ધિપ્રકાશ’, કેપ્સુ તથા માર્ચ ૧૯૭૮ અને ‘ન્હાનાલાલ સત્તાબ્દી ગ્રંથ’, સપા, પ્રા. અનંતરાય રાવળ વગેરે, ૧૯૭૮]

રામ તક જતી કરે છે અને ખીજ લેખકો જ્યાં વર્ણનમાં વહી જાય ત્યાં ગોવર્ધનરામ આવશ્યક સંક્ષિપ્ત વર્ણનનો જ આશ્રય લે છે, પણ આનો અર્થ એવો નથી કે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં વર્ણનોની રિથિતિ અસતોપકારક છે કે ગોવર્ધનરામ પામે વર્ણનની વિશિષ્ટ શક્તિ નથી. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં સંક્ષિપ્ત વર્ણનકલ્પિકાઓ તો ઠેરઠેર વેરાયેલી નજરે પડે છે અને ઓછાવત્તા લાંબા વર્ણનો પણ ઠીકઠીક મળે છે. એ સર્વમાં ગોવર્ધનરામની સમર્થ સર્જકપ્રતિભાનો આપણને પરિચય થયા વિના રહેતો નથી.

ગોવર્ધનરામના વર્ણનોની છૂલ્કીક લાક્ષણિકતાઓ નોંધીએ એક તો, વર્ણનો પાછળ રહેલી એમની હેતુલક્ષી દૃષ્ટિ. આપણે હમણાં જોયું તેમ ગોવર્ધનરામની દૃષ્ટિએ કથા અને માનવચરિત્ર મુખ્ય છે. વર્ણનો સાધનમત્ર છે. એટલે વર્ણનરચને ખાતર આવેલા વર્ણનો ગોવર્ધનરામ પામેથી ભાગ્યે જ મળે છે. વર્ણનો કયાવાસ્તવના એક ભાગ નરીકે, પરિરિચિતને ઉઠાવ આપવા માટે કે નિરૂપવા ધારેલા પાત્રમાનસની અનુદૃશ કે પ્રતિકૃશ ભૂમિકા રૂપે આવતા હોય છે અને વર્ણનો જે ગીત થાય છે એમાં આવાં પ્રયોજનની પ્રેરણા પણ જોઈ શકાય છે.

ગોવર્ધનરામના વર્ણનોમાં શૈલીવિવિધ્ય પણ જોવા મળે છે. એકાદ લીટીની વર્ણનકલ્પિકાથી માંડીને થોડાક પાનાં મુધી વિસ્તરતાં વર્ણનો આપણને મળે છે. તેમ સારી વીજનોથી ગચ્ચેલા આલેખો જેવા તેમજ અલ્પકારની સદાયથી થયેલા કલ્પનામકિત ચિત્રો જેવાં વર્ણનો પણ મળે છે. આ ગલીમત્ર પણ પ્રસંગ પ્રયોજનબદ્ધે નીપજતો જોઈ શકાય છે તેમજ એમાં ગોવર્ધનરામની વર્ણન પ્રત્યેની દૃષ્ટિ પણ પ્રગટ થાય છે.

‘સરસ્વતીચંદ્ર’ જેવી મહાકથામાં વર્ણનવિષયોની ખામી ન હોય. ગોવર્ધનરામની કલ્પમે પણ અનેક વર્ણનવિષયો ચડે છે, છતાં બાળુની પેઠે એમણે આખા ઇન્દ્રિયજગતને ઉગ્રિષ્ટ કરી નાખવાનું

પ્રેમીયુ નથી, બિલકુલ એમની કૃત્તીક પસંદગીઓ છે એવું પણ દેખાઈ આવે છે.

હવે આપણે ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’નાં વર્ણુનોને વિષયવાર તપાસીએ. નિત્યમનોહર પ્રકૃતિ જેવો વર્ણુનોચિત વિષય કવિઓને મન ભાગ્યે જ ખીજે કોઈ હશે. ગોવર્ધનરામને પ્રકૃતિનો નિજ અનુભવ હતો. નાનપણમાં એમણે નડિયાદથી સુગંધ જવા માટે ગાડાની, ટ્રેનની અને વહાણની એમ ત્રણત્રણ જાતની મુસાફરીની મજા માણી હતી, વકીલાતના વ્યવસાય અંગે ગુજરાતના ઘણા પ્રદેશો એ ખૂદીવળ્યા હતા અને પ્રકૃતિગાન સમા વેદો અને ઉપનિષદોના એ નિત્ય પાઠક હતા. એ ગોવર્ધનરામ પ્રકૃતિનાં ભવ્યવિરાટ લલિતકોમળ સ્વરૂપોને નિરૂપવાની તક જતી કરે તો જ નવાઈ. પ્રકૃતિની વિવિધ અવસ્થાઓ ને એના પણ વિશિષ્ટ રૂપો ને ભાવો ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’માં નોંધપાત્ર બને એ રીતે આલેખાયા છે.

પ્રકૃતિની સઘળી અવસ્થાઓમાંથી પ્રાતઃકાળની સૃષ્ટિ ગોવર્ધનરામને વિશેષ પ્રિય હોય એમ લાગે છે. ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’માં પ્રાતઃકાળનાં ત્રણચાર નાનામોટાં વર્ણુનો આવે છે. અને તે બધાંમા વિશિષ્ટ રેખાઓ ને કલ્પનારૂપોને ઉઠાવ આપવાનું થયું છે. પ્રાતઃકાળના ઉઘાડથી માંડીને સૃષ્ટિ પરની એની વ્યાપક અસર સુધીની એની જુદીજુદી રૂપરૂટાઓ બારીક વીગતોથી અને વિરતારપૂર્વક વર્ણુવાતી અહીં આપણે જોઈએ છીએ. પ્રભાતના ઉઘાડનું વર્ણુન એક વખત લેખક, જાણે પ્રાતઃકાળ પૂર્વદિશાના આકાશમાં અધકારે ભીડેલા કમાડ ઉઘાડનો હોય અને એના હાથના નખનાં તેજકિરણો બે કમાડ વચ્ચેની તડમાંથી પ્રસરતાં હોય (૨૨૦૫) એવી સાદી ગ્રામ્ય કલ્પનાથી કરે છે, તો ખીજી વખતે “રૂપેરી તેજનો અણિયો પૂર્વદિશા પગની પાની આગળથી પહેરવા માડતી હોય” (૩૬) અથવા-તો “રાત્રિએ તારાટપડીવાગુ એક વસ્ત્ર પહેરી સૂઈ રહેલી આકાશનારીએ . વસ્ત્ર ધવા માડયું” (૩૯) હોય - એવી અવનની શૃંગારી કલ્પનાઓથી

કરે છે. નવા અને આકર્ષક અલકારોથી સંડિત આ પ્રભાતોદયનાં વર્ણનો કરતાં પ્રાત કાળની સૃષ્ટિનું - પ્રાત કાળે સૃષ્ટિ જે ‘અવનવી સામગ્રી’થી ભરાઈ જાય છે તેનું વર્ણન આવ જુદું પડી જાય છે. એ અલકારોથી લદાઈ જ નથી, છતાં એમાં એક જનની દારી, મનને ભરી દે તેવી, રમણીયતા છે. લલિતશ્રમણ પ્રકૃતિનું ગાન એમાં વિસ્તારથી અને લયબદ્ધ ગદ્યમાં થયું છે

“અંધકારનો પડદો ઊપડી ગયો, તેમાંથી જ ગલના ચિત્રવિચિત્ર નાટકીય પાત્રો દષ્ટિમર્યાદામાં એકદમ ઊભરાવા લાગ્યાં. લાલ, પીળા અને ઘોળા નાનામોટાં ફૂલોને ધારણ કરનાર નાનામોટા લીલા છોડવા માર્ગની જે પાસ આધાપાજી રહી પવનની ધીમી લહેરમાં નાચવા લાગ્યા. ક્ષિતિજના છેડામાં ત્યાં આસપાસ મોટાનાનાં ગાડો એક-ખીજના ખભા ઉપર ડોરડિયા કરી, ઊગનાર સૂર્યના સાજનની વાટ જોવા લાગ્યાં. જ ગલના કૂર પ્રાણીઓ સ તાઈ ગયા તેને રથાને પક્ષીઓની શ્રમણ જતિઓ ગાડો પર ઊઠાઊઠ કરવા લાગી

મળરકુ થયું, અંધારુ ગયું અને રથના પડદાઓ ભેદી, આંખનાં પોપચામાં ખેસી, પવનની લહેરે અને તડકા વગગના તેજે કુમુદની આખો હુધાડી.” (૨૦૦)

પ્રાત કાળની સૃષ્ટિનું આ મોટા પટવાળું અને ભર્યું ભર્યું ચિત્ર જ. ખીજું એક ગણતર રેખાઓવાળું મર્યાદિત પટનું નાનકડું ચિત્ર જુઓ :

“માથે ચંત્રી પ્રાતઃકાળનો સૂર્ય, પર્વતના ઊંચામાં ઊંચા ભાગના પવનની હિસાહક લહેરો, આસપાસની નેત્રને શીતળ કરનારી ને રમણીય લીલીજામ લીલોતરી, વગ્નેવગ્ને તપ કરવા બેઠેલા જઠાવર વૃદ્ધ યોગીઓ જેવા કાળા બડકા, આમે દૂર સમુદ્રની ઝીણી આકાશમાં મળી જતી જળચંપા ” (૮૮૩)

પ્રભાતનું આ ચિત્ર અન્દરગિરિના વિરક્તિભર્યા અને આધ્યાત્મિક પાતાવરણને અનુરૂપ નથી લાગતું ?

પ્રાતઃકાળ જેમને કદાચ વધુ પ્રિય છે એ ગોવર્ધનરામ, કાકાસાહેબથી વરસો પહેલાં, ‘બપોરનું કાવ્ય’ પણ આપે છે. આ ‘કાવ્ય’, વળી, બપોરના સંગીતને વર્ણવતું હોવાથી એ ‘સંગીત-કાવ્ય’ના નામને પણ પાત્ર છે. ઉનાળાની ધખધખતી બપોર, એ બપોરના સમયે પ્રાણીસૃષ્ટિની અવસ્થા, ઊંઘે ઘેરાતો સરસ્વતીચન્દ્ર અને તેના તનમન પર પડતી બપોરના આ સમગ્ર વાતાવરણની અસર – આ બધું ગોવર્ધનરામ એવી વિશિષ્ટ બારીક તાદ્દશ રેખાઓથી ચિત્રિત કરે છે કે એને માત્ર અવલોકનનું નહીં, અનુભૂતિનું અને કેવળ અનુભૂતિનું પણ નહીં, પ્રતિભાનું પરિણામ માનવું પડે. આપણે એ વર્ણનને ટૂંકાવીને જોઈએ :

“પાછળ કપાતોતપાતો માર્ગે મીંચાયેલી આંખમાં લાંબી નળ જેવા લાગ્યો અને તેમાં ધૂળનો રંગના વચ્ચેવચ્ચે ભડકાવાળા લાંબા આકાર લખાતા લાગ્યા બળદ હાંકતા ગાડીવાનના કચકારા,... સળગતા ભડકા જેવા આકાશમાં ઊડતાં સમળાઓ અને સમળીઓની લાંબી કઠોર ચીસો, સૂડીથી કપાતાં લક્કડિયા સોપારી જેવા અચિંતા કાન પર ભચકાતા ‘કાકા’ શબ્દ,... ચકલીઓના ઝીણા ચીચીકાર, કોણુ બાણે કયાં સંતાઈ રહેલાં અંધ ધ્રુવડેના ગેબી અને ભચકર પોકાર, ઝાડ પર ખસતી કૂદતી ખિસકોલીઓના ઉખમ પ્લુત સીકાર, અને ગાડામા ધડીએધડીએ ભરાતા ઝાંખરાના ઉઝરડા : આવાઆવા અગણિત શબ્દો કર્ણસ્વપ્નો રચવા લાગ્યા. જેમ તાપના ભડકા ઓઢેલું ધોતિયુ અને મીંચાયેલી પાંપણને ભેદી અકળાતી ફીફીઓમાં દાખલ થતા હતા અને ઓઢેલા વસ્ત્રને ભેદી ઉજળતા ત્વચાને પરસેવાથી નવડાવતી હતી, તેમ જ આ સર્વ સ્વર સૂવા ઇચ્છતા કાનને — ઊઘવા દેતા ન હતા.” (૧૩૬૫)

કાકાસાહેબ તો પ્રેમચિત્ર દોરવામાં માને છે. અહીં તો ઉનાળાની બપોરનું વાસ્તવિક કઠોર ચિત્ર છે. આ વર્ણન વાંચતાં ગોવર્ધનરામના ગુરુ ભવભૂતિનું ‘ચડી ગયેલા દિવસ’ (કઠોરીભૂતઃ

દિવસ.)નું વર્ણનર યાદ આવે. પણ ભવભૂતિ આડના છાયાવાળા ભાગમાં રહી જીવડાઓ એની છાલ ડેરના હોય છે એવી ત્રીણી વીંગતોથી અને વૃક્ષો જાણે ગોદાવરીને ફૂલોની અર્ચના કરતા હોય છે એવી રમ્ય કલ્પનાથી અપોરનું એક સ્વતંત્ર ચિત્ર સર્જે છે. ગોવર્ધન-રામે એક માનવપાત્રને - સરસ્વતીચંદ્રને કેન્દ્રમાં રાખી એની ઇન્દ્રિયોથી, એના જ્ઞાનવ્યાપારથી ઝિલાતા અપોરના વાતાવરણનું ચિત્ર સર્જ્યું છે. તન્દ્રાવસ્થામાં પડેલા માણસના ચિત્તવ્યાપારોનું અહીં લાક્ષણિક ચિત્ર છે અને અવાજનો - ‘કર્ણસ્વપ્નો’નો દોર ચિત્રને એક સ્પર્શ અને પ્રભાવ પૂરા પાડે છે. એમાં ઝંખરાના ઉઝરડાના અવાજને પણ લેખક ભૂલ્યા નથી એ એમની સર્વગ્રાહી દૃષ્ટિ બતાવે છે.

સવાર અને અપોરનાં આવાં વીંગતસભર વર્ણનો આપતા ગોવર્ધનરામ પાસેથી સંધ્યાનું એવું કોઈ વર્ણન આપણને મળતું નથી. “ગામ બહાર આવે જિંયા આડના શિખર ઉપર સૂર્યના કિરણ પાછા પગલા ભરતા જણાતા હતા” (૨૧૫૭) એવું એક નાનું ગતિમય ચિત્ર માત્ર મળે છે.

એ જ રીતે પ્રભાતના ઉઘાડનાં જેવા ઉપમાદિ અલંકારોથી વિભૂષિત રાત્રિના આગમનના વર્ણનો આપણને ગોવર્ધનરામની કલમેથી નથી મળતા. રાત્રિના આગમનને વર્ણવવા ક્યારેક એ “ચારે પાસ અધકારની પછેડી પથરાવા લાગી” (૨૧૫૭) એવા ચીલાચાલુ રૂપકનો આશરો લે છે, ક્યારેક એ “ચંદ્રલેખા પણ ખીને સંતાઈ ગઈ અને વાઘ જેવો અધકાર વિશ્વ ઉપર કાળ મારી ફૂદી પડ્યો” (૨૧૮૦) એવી ભયાવહતા નિર્દેશતી પણ સ્થૂળ કહેવાય એવી

૨. કણ્ડકલદ્વિપગણ્ડપિણ્ડકલ્પણોત્કમ્પેન સ પાતિભિ-

ર્વાર્મસ સિતબન્ધનૈઃ સ્વકુસુમૈરચન્તિ ગોદાવરીન્ ।

છાયાપરિકરમાણ્વિધિકરમુખવ્યાકૃષ્ટીરત્વચ.

ફળ્લક્ષાન્તકપોતકુકુટકુટલા ફલે કુલાય કુમાઃ ॥

(‘ઉત્તરરામચરિત’, ૨૯)

કહપના કરે છે, તો કચારેક એ “સર્વ સૃષ્ટિ ઉપર.. ચાંદની પથરાતી હતી - ખિડાતી હતી. થોડી વારમાં એ ખિડાઈ જ ગઈ અને દિવસ દખાઈને એ પડની વચ્ચે થઈને બહાર નીકળી ગયો. .” (૪૬૩૪) એવું બેઠંગ અને ક્લિષ્ટ વર્ણન પણ આપે છે જંગલ અને અંધારા રાતના ભયાનકરસભર્યા વર્ણનની શરૂઆતમાં “ઝાંખી દૂબળી ચંદ્ર-લેખા પણ વિશાળ આકાશના એક ખૂણામાં ઊગી, ઊગતાં વાત જ જગતના એ દેખાવથી ત્રાસી અસ્તાચળની ઊંડી ગુફામાં ભેરાઈ જવાનું કરતી હતી” (૨૧૭૯) એવું ખીજની ક્ષણભ્રમી ચંદ્રલેખાનું જે વર્ણન છે તે કશા કહપનાના ચમત્કારવાળું નથી, પણ ખીજના ચંદ્રની સ્થિતિ એ યથાતથ વર્ણુવે છે અને તેમાં આવી રહેલા ભયાનક વાતાવરણની એંધાણી છે.

રાત્રિ પડવાની ક્ષણને ગોવર્ધનરામ, આમ, શબ્દબદ્ધ કરવા જાય છે પણ એમા એમને યશોદાથી સફળતા મળતી નથી, પણ જામેલી રાત્રિનાં વારતવરંગી કે અલંકારગ્રથિત નાનકડાં ચિત્રો આપતી વર્ણનકણિકાઓ તો ‘સરસ્વતીચંદ્ર’મા નોધપાત્ર પ્રમાણુમા દેખાય છે. એમાં એક ઠેકાણે ગોવર્ધનરામે આકાશને ચંદ્રની સખી ગણાવતી એક નૂતન રસિક કહપના કરી છે “શરદ ઋતુએ તારા રત્નોથી, શ્વેત મેઘાગ્નરથી આકાશસખીને શણગારી હતી અને ચંદ્રમા આ સન્નિજત નાયિકા સાથે નિરંકુશ વિહાર કરતો હતો.” (૧૧૧) રજનીને ચંદ્રની પ્રિયતમા ગણાવતી આપણી રૂઢ કહપનાથી આ કહપના કેવી સરસ રીતે જુદી તરી આવે છે અને એમાં સાયવય રૂપકનો કેવો સૂઝભર્યો ઉપયોગ થયો છે ! ખીજે એક ઠેકાણે આવતી “નેજરથી ચન્દ્ર નસકંદ થું ખાઝી ચાલે” (૨૩૮) એ પદ્ધિમાં વ્દાન ચન્દ્રના ઉપર રહેલા વિહારનું જ એક દૃશ્ય રજૂ થયું છે. “સ્ત્રીના અંગને ન દોડ, ન પ્રત્યક્ષ કરે એવી ઝીણી મલમલની મોટી ચાદર ખેંચે સૃષ્ટિ ઉપર ચંદ્રિકા પથરાતી હતી” (૪૪૮૬) એ ચાંદનીનું ખાંગારરસિક વર્ણન તે “માત્ર પવન કંઈક વૃક્ષોનાં પાત્રોમાં ઝીણું

શબ્દ કરતો હતો, એકલા તારાઓ ઝીણી દૃષ્ટિ કરી જોતા હતા’ (૩૩) એ રાત્રિની નિસ્તબ્ધતાનું સંક્ષિપ્ત પણ ભાવવાહી વર્ણન - એ વર્ણનો સાદગીભર્યા પણ ચિત્તાકર્ષક છે.

રાત્રિના આ સંક્ષિપ્ત વર્ણનો તે એની રમ્યતાના વર્ણનો છે. ગોવર્ધનરામે રાત્રિની કરાણતાને પણ અવગણી નથી. સરસ્વતીચંદ્ર જગલ્લમા પડ્યો હોય છે તે વખતની રાતનું વર્ણન તો એક બિંબીધિડા જેવું છે. રાત્રિની માદક, ઉન્માદક, તેમજ માયાવી અસરને તથા રાત્રિના એક સજીવ સર્વશ્રાહી સ્વરૂપને ગોવર્ધનરામ બિંધિડા ગદ્યમા અને ઉક્તિવૈચિત્ર્યથી તાદૃશ કરે છે. થોડોક ભાગ આપણે જોઈએ.

“રાત્રિ સસાગના સુખદુખની ચેતના નષ્ટ કરી, નિશ્ચેતન જેવી પૃથ્વીના એક છેડાથી ખીન્ન છેડા સુધી વ્યાપી રહી જડ જેવી ઊભી રહી, કર્તવ્ય-અકર્તવ્યનું, યોગ્ય અયોગ્યનું જ્ઞાન નષ્ટ કરી, સુકુટ ધમણ કરનારાઓને નીવશ કરી, પડિતોને પુદ્ધિહીન નિદ્રાવસ્થામાં નાખી, બ્રહ્મચર્ય અને મન્યરતના વ્રતગ્રથ પુરુષોને સ્વાનસૃષ્ટિમાં ગમાડી, સ્થળચરો મૂર્ખચેષ્ટા કરી રહી, કાળાગ્નિની ભડભડ બળતી અલ્પરાશર એકાત અને ભયકર ચિતાના સુખમાં ખવાવા લાગી, રાન્ય જેવા દશે દિશામાં વ્યાપતા અધકારના અદૃષ્ટ અવ્યયો-માં કંબળાની પેડે ભગઈ મચી રહેલા જંગલો, પર્વતો, નગરો અને ગ્રામીણોના અતર્ગત ઠઠઠાઠને આજ મીચી જોઈ રહેતી હોય, તે મહારવળમાં તે રવાનમાં જ સિદ્ધ વાઘ વગેરેની ભયકર ગર્જનાઓ લવલી હોય, તેમ સુપ્રતિના સમયે જગૃત સંસ્કારોમાં પ્રવાહપતિત વળી ગઈ” (૨૧૮૧)

શબ્દ, વાક્યવ્યય અને કલ્પના ત્રણેના અસાધારણ સામર્થ્યની પ્રતીતિ કરાવતું આ વર્ણન ગોવર્ધનરામનું એક યશોદાયી સર્જન છે. રાત્રિના આ વર્ણન સાથે એ સમયના વનનું વર્ણન જોડાયેલું છે અને એ બંને મળીને ‘અરવલીચંદ્ર’નું એક આખું પ્રકર

રચે છે આ પ્રકરણ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નું જ નહીં, ગુજરાતી સાહિત્યનું પણ એક મહિમાવત પ્રકરણ છે એમાં ગોવર્ધનરામની વર્ણનશક્તિના આપણને અભિભૂત કરી દેતો ઉદ્દેશ જોવા મળે છે. તે ઉપરાંત એ પ્રકરણ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની કથારચનામાં એક અનન્ય અનુભવનું પ્રતીક અને તેથી પરાકાષ્ઠાનું સ્થાન બનીને આવે છે. જંગલ અને અંધારી રાતનું આ વર્ણન સરસ્વતીચંદ્રના મનમાં ચાલી રહેલા ઉગ્ર ધમસાણના પ્રતિરૂપ જેવું છે તેમ મૃત્યુ પહેલા મૃત્યુનો અનુભવ કરવા નીકળેલા સરસ્વતીચંદ્રને મૃત્યુ પામ્યા વિના મૃત્યુના હૃદયભેદક અનુભવની સંનિકટ મૂકી આપવા યોગ્યેષુ છે. આ અનુભવ આગળ અનુભવાર્થી સરસ્વતીચંદ્રના સર્વ અનુભવાર્થ જાણે પૂરા થાય છે અને એક જુદી જ માનસિક ભૂમિકા સાથે એ એમોર્થી બહાર આવે છે. ગોવર્ધનરામે આ પ્રકરણનું શીર્ષક ‘જંગલ, અંધારી રાત અને સરસ્વતીચંદ્ર’ બાંધ્યું છે એ સમુચિત છે. આપણે રાત્રિકાળના એ જંગલનું અંશદર્શન કરીએ :

“મોઠા બાણાવળી ઉગ્ર બળથી બાણ ફેંકતા હોય અને એના સુસવાટ ચારે પાસ મચી રહ્યા હોય તેમ પવન સુસવાટા મારી રહ્યો હતો. . ચારે પાસ યુદ્ધનાં ભયંકર વાજાં વાગી રહ્યાં હોય અને યુદ્ધની ખૂમમાં બરાબર ન સહજાતા, સ્થળેસ્થળે તેનો નાદ સ્ફુરતો હોય તેમ સર્વ પાસ તમરાં બોલતાં હતાં. આખા જંગલમાં શિકાર અને શિકારોની દોડાદોડ મચી રહી હતી. શિયાળના ટોળાં ચારે પાસથી, કાયર જોદ્ધાઓ નાસતાનાસતાં ચીસો પાડે તેમ રોતા હતા. શૂરા સ્વારો પેઠે વાઘ, નાના ઝાડ અને ઘાસ ઉપર ફાળ ભરતા, વેગથી ચાલ્યા જતા હતા અને ચોમાસાના પૂર પેઠે ઠેકાણેઠેકાણે ધુધવાટ કરતા હતા. સૈનાના નાયક જેવો મૃગપતિ સિંહ અધરાત્રે રસ્તા વચ્ચે બેઠો-બેઠો - મોટું વાદળું ગાજતું હોય - તોપ ધડકતી હોય - તેમ મહા-ગર્જના કરી રહ્યો હતો. ..” (૨૧૮૩)

ઉપમાદિ અલંકારોની સહાયથી ગતિ અને અવાજના હૃદયભેદક

ચિત્રો આલેખી ગોવર્ધનરામે ભયંકરતાનું વાતાવરણ ડેવું ઘૂંટણું છે !
અહીં ગોવર્ધનરામની કલ્પનાશીલતા તો છે જ, ઉપરાંત વધીકાતના
વ્યવસાય વેળા એમણે રાજપીપળાનાં જ ગલોમાં રાતો વેડી હતી
એ જાતઅનુભવે પણ આ ચિત્રણને આટલું અસરકારક બનાવવામાં
ભાગ ભગવ્યો હશે. પ્રકૃતિના રોડ સ્વરૂપને આલેખવાની ગોવર્ધન-
રામની આ ક્ષમતા આપણને પાછી ભવ્યુત્પત્તિની યાદ કરાવે છે. ભવ-
્યુત્પત્તિની જેમ ગોવર્ધનરામની અભિવ્યક્તિ પણ અહીં કોર બને
છે, પણ એમાં ઔચિત્ય અને અર્થસાધકતા છે એ આપણે જોઈ
શકીએ છીએ. આ જ ગોવર્ધનરામ પ્રકૃતિની નિર્મલ મગલ
રમ્ય સૃષ્ટિને કેવી સાદી-ધરણ બાની અને હોદગમ્ય કલ્પનાઓથી
મૂર્ત કરી શકે છે એ જોવા જેવું છે :

“નરીત્યંદ્રશ ! આ જોઈ દોરોંઓની દૃઢ ? અહીંથી ને
આતુર્મસિમા જોવાની ગમન છે. ઉપર વાદળાં, અહીંથી ને નીચે
તળેડી સુધી સરતા પાણીના ધોધ, સામે સ્ફટક, વચ્ચે આ ઘાળા
દોરોં અને આ પાન સુભદ્રામાં ઓપાસથી સરાવું અતદ્દ પૂર ! !
અને આ સ્વર્વ વચ્ચે વણકરના તળાવવાળું જેવી વરસાદની વૃષ્ટિ ! !
ઘાળા રેશમના દગલા જેવાં વાદળાં તો આખા પડમાં આવી આવે,
શ્રષ્ટિ તો આપણી આસપાસથી ફેરડા મેંડે ટીંગળાવા માટે, અને
પાણીના ધોધ નારાયણના નખમાંથી ગંગાજી નીકળ્યાં એમ આપણા
પગમાંથી નીકળતા દેખાય ! !” (૩૧૮)

અત્યારસુધી આપણે રૂપરગભરી પ્રકૃતિનાં વર્ણનો જોયાં. જેને રૂપ કે રગ નથી એવા વાયુને પણ ગોવર્ધનરામ પોતાની વિશિષ્ટ કલાથી મૂર્ત કરી આપે છે :

“આસપાસના બાગમાંથી અને પાસેનાં પાત્રોમાંથી, પુષ્પોના પરાગ અને સુવાસથી પ્રકુલ થયેલો, કુવારાની નીચે કુંડમાં ટપકતાં બિન્દુઓના અને સતારના મિશ્રિત સુસ્વરને પોતાનો કરી લેતો, શીતલતાને - કુંડમાંથી ઉપાડી લેતો - કુવારાના વર્ષાદમાંથી અધર ચોરી લેતો - ઝાંઝામાંથી પી જતો - અને આકાશમાંથી ઢસડી આણતો, અનેક સ્થાનથી શૂંઝમાં એકઠું કરેલું, પાણી હાથી પાછું એક સ્થાને વર્ષાવે તેમ સુવાસ, સુસ્વર અને શીતલતાને મનુષ્યસૃષ્ટિ ઉપર સાથેલા ગા વર્ષાવતો, અનેક ઝાડનાં પાંદડાને હલાવી બખડાવી અંધકારમાં પણ પોતાની સત્તા છે એવું માનવીના કાનને ગર્વ સાથે કહેતો, જો આ ગગનમાં પણ મારી આણુ વર્તે છે એવું વાદળમાં લહેરિયા પાડી જીચું જોનારી આખને જણાવતો, અને ગાઉ ખે ગાઉ ઉપરનાં વનોમાં પોતે નાખેલા સુસવાટા રાણા જેવાના કાનના પડદા પર અક્ષણાવતો દાભિક વાયુ માનવીના શરીર પાસે આવી દંભ તજી મંદ પડી જતો હતો, મધુર થઈ જતો હતો, તેને ફેસલાવતો હોય - તેને કરગરી પડતો હોય - તેને સવાસલા કરતો હોય - તેમ તેના અંગરખામાં ધીમે ધીમે પ્રવેશ કરી, તેમાં કરચલીઓ પાડી, તેના શરીરને પંપાળતો હતો, શરીરમાંના છિદ્રોમાં પેસી જઈ ચિત્ત આગળ પહોંચી જતો હતો, ચિત્તના ગર્ભદારની અદર જોડો રહી માનવીના આત્મા ઉપર આનંદનો અભિપ્રેક કરતો હતો અને પોતાની સાથે આંતરિક સર્વ સામગ્રી તેના જ ઉપર ચડાવતો હતો.” (૧૨૯૩)

જોઈ શકાય છે ગોવર્ધનરામે અહીં વાયુના ગંધ, રસ, સ્પર્શ અને ગતિનાં લક્ષણોને ઉપયોગમાં લીધા છે, એનું એક ક્રિયાસભર ચિત્ર સર્જ્યું છે તથા બાણુની ઉત્પ્રેક્ષાશૈલી અને ગદ્યવ્યવસ્થા અવલ બન ચીકું છે. વાક્યબંધો અને ઉપવાક્યોની હારમાળાથી રચાયેલું એક

સુદીર્ઘ વાક્ય અખ કલહરી વાયુપ્રવાહનુ સાદૃશ્ય ઉપભવી કલાગત સાર્થકતા પામે છે. પ્રકૃતિને સજીવ રૂપે કલ્પી ગોવર્ધનરામે એનામા સત્તાશાસિતા અને એવકલાવ સાથેલાગા મૂક્યાં છે જુદાજુદા સખ ધો પરત્વે આવા વિરોધી ભાવ ધારણ કરવાનુ સ્વાભાવિક છે, પણ ગોવર્ધનરામે તેા આ દ્વારા એક કથાગત હેતુ સિદ્ધ કરવા ધાર્યો જણાય છે - ધુલ્લિધનને મહિમાવિષય બનાવવાનો. આ વર્ણન, આમ, ગોવર્ધનરામની વર્ણનશક્તિનો ઉત્તમ પરિચય કરાવવા સાથે એમની વર્ણનદષ્ટિ અને પ્રકૃતિ પ્રત્યેનો મનોભાવ પણ રફૂટ કચે છે.

પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનાં વર્ણનો પછી હવે ગોવર્ધનરામે કચેલા સ્થળવર્ણનો આપણે જોઈએ. સ્થળવર્ણનોમા ગોવર્ધનરામ ચોકસાઈની વૃત્તિથી ચાલે છે એટલા ચિત્રનિર્માણની વૃત્તિથી ચાલતા નથી. આથી સ્થળવર્ણનો ઘણી વાર નિર્દેશાત્મક કે આલેખ જેવા બની જાય છે. ગોવર્ધનરામ સ્થળોને કયાના અશ તરીકે જ વિશેષપણે જોતા હોય એને કારણે કદાચ આમ બન્યું હોય.

મનોહરપુરીની સીમાઓનું વર્ણન આવી આલેખશૈલીનું છે પણ એમાં છેલ્લે કલ્પનાનો એક રપર્શ મૂક્યો છે “ સુરગિત મહોર તથા સુવાસિત ફરીઓથી ઊભરાતુ આખાનુ વન અને ભરતી પામતો ઘમુદ્ર મનોહરપુરીની પૂર્વપશ્ચિમમા સુદરતાના ત્રાજવામાં નોળાતા હતા ” (૨.૨)

અત્યારસુધી આપણે રૂપરગભરી પ્રકૃતિનાં વર્ણનાં જોયાં. જેને રૂપ કે રંગ નથી એવા વાયુને પણ ગોવર્ધનરામ પોતાની વિશિષ્ટ ક્ષાથી મૂર્ત કરી આપે છે :

“આસપાસના બાગમાંથી અને પાસેનાં પાત્રોમાંથી, પુષ્પોના પરાગ અને સુવાસથી પ્રકુલ થયેલો, કુવારાની નીચે કુડમાં ટપકતાં બિન્દુઓના અને સતારના મિશ્રિત સુસ્વરને પોતાનો કરી લેતો, શીતલતાને - કુડમાંથી ઉપાડી લેતો - કુવારાના વર્ષોદમાંથી અધ્ધર ચોરી લેતો - ઝાડખમાંથી પી જતો - અને આકાશમાંથી ઢસડી આણતો, અનેક સ્થાનથી શૂંઝમાં એકઠું કરેલું, પાણી હાથી પાછું એક સ્થાને વર્ષાવે તેમ સુવાસ, સુસ્વર અને શીતલતાને મનુષ્યસૃષ્ટિ ઉપર સાથેલાગા વર્ષાવતો, અનેક ઝાડનાં પાંદડાંને હલાવી ખખેડાવી અંધકારમાં પણ પોતાની સત્તા છે એવું માનવીના કાનને ગર્વ સાથે કહેતો, જોંઆ ગગનમાં પણ મારી આણુ વર્તે છે એવું વાદળમાં લહેરિયાં પાડી જીચું જેનારી આંખને જણાવતો, અને ગાઉ બે ગાઉ ઉપરનાં વનોમાં પોતે નાખેલા સુસવાટા રાણા જેવાના કાનના પડદા પર અક્ષણાવતો દાહિક વાયુ માનવીના શરીર પાસે આવી દંભ તજી મદ પડી જતો હતો, મધુર થઈ જતો હતો, તેને ફેસલાવતો હોય - તેને કરગરી પડતો હોય - તેને સવાસલા કરતો હોય - તેમ તેના અંગરખામાં ધીમે રહી પ્રવેશ કરી, તેમાં કરચલીઓ પાડી, તેના શરીરને પંખાળતો હતો, શરીરમાંના છિદ્રોમાં પેસી જઈ ચિત્ત આગળ પહોંચી જતો હતો, ચિત્તના ગર્ભકારની અદર જોમો રહી માનવીના આત્મા ઉપર આનંદનો અભિપ્રેય કરતો હતો અને પોતાની સાથે આણુલી સર્વ નામગ્રી તેના જ ઉપર ચડાવતો હતો ” (૧૨૯૩)

જેઠ શકાએ કે ગોવર્ધનરામે અહીં વાયુના ગધ, રવર, સ્પર્શ અને ગતિના લક્ષણોને ઉપયોગમાં લીધા છે, એવું એક ક્રિયાસભર ચિત્ર સ્પર્શ છે તથા આણુની ઉત્પ્રેક્ષાશૈલી અને ગદ્યસચ્ચત્વ અવલખન શીઘ્ર છે, વાક્યખંડો અને ઉપવાક્યોની હારમાળાથી રચાયેલું એક

સુદીર્ઘ વાક્ય અખંડલહરી વાયુપ્રવાહનુ સાદરથ ઉપજ્જવી કલાગત માર્થકતા પામે છે. પ્રકૃતિને સજીવ રૂપે કહી ગોવર્ધનરામે એનામા સત્તાશાસિતા અને એવકભાવ સાથેકાગા મૂક્યા છે. જુદાજુદા સ બ ધો પરત્વે આવા વિરોધી ભાવ ધારણ કરવાનું સ્વાભાવિક છે, પણ ગોવર્ધનરામે તો આ દ્વારા એક કથાગત હેતુ સિદ્ધ કરવા ધાર્યો જણાય છે - બુદ્ધિધનને મહિમાવિષય બતાવવાનો. આ વર્ણુન, આમ, ગોવર્ધનરામની વર્ણુનશક્તિનો ઉત્તમ પરિચય કરાવવા સાથે એમની વર્ણુનદષ્ટિ અને પ્રકૃતિ પ્રત્યેનો મનોભાવ પણ રકુટ રૂપે છે.

પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનાં વર્ણુનો પછી હવે ગોવર્ધનરામે કરેલા સ્થળવર્ણુનો આપો જોઈએ. સ્થળવર્ણુનોમા ગોવર્ધનરામ ચોકસાઈની વૃત્તિથી ચાલે છે એટલા ચિત્રનિર્માણની વૃત્તિથી ચાલતા નથી. આથી સ્થળવર્ણુનો ઘણી વાર નિર્દેશાત્મક કે આલેખ જેવા બની જાય છે. ગોવર્ધનરામ સ્થળોને કથાના અંશ તરીકે જ વિશેષપણે જોતા હોય એને કારણે કદાચ આમ બન્યું હોય.

મનોહરપુરીની મીમાઓનું વર્ણુન આવી આલેખશૈલીનું છે પણ એમા છેલ્લે કલ્પનાતો એક સ્પર્શ મૂક્યો છે. “ સુરંગિત મહેર તથા મુવાસિત ફરીઓથી બિહારાતું આંખાનું વન અને ભરતી પામના ગમુદ મનોહરપુરીની પૂર્વપશ્ચિમમાં સુદરતાના ત્રાજવામા તોળાતા હતા.” (૨૨)

ચિરંજીવજી ઉપરની શુક્રાઓના અને સૌમનસ્ય શુક્રાના વર્ણુનમા ગોવર્ધનરામ જાણે ભોમિયા બનીને સ્થળને યથાતથ રૂપે બતાવતા હોય એવું લાગે છે. (૮૪૮૧) સ ગમ અને ખેટનાં વર્ણુનો વિશે પાનુ એમ જ દલીલ શકાય, માત્ર એકજો આલંકારિક આકર્ષક રેખાઓ આપી છે. “ત્યાં આગળ એ સંગમથી રૂપાની ઘટડીઓ જેવો - કુમુદચુંદરીના સ્વર જેવો - ઝીંગા સ્વર મચી રહેતો.” (૮૧) ઉપમા રૂપે પાત્રને બાવી કથાના સંદર્ભને ઘૂટવાની ગોવર્ધનરામની રીતિ આહીં ધ્યાનપાત્ર બને છે.

ભૂપસિંહના રાજમહેલના બાગીચાના સાદાસીધા વર્ણુનમાં ગોવર્ધનરામનુ કવિત્વ જરા ડોકિયુ કરી જાય છે : “બગીચામાંનાં લીલાં પાંદડાનું વન ભીંતોને ખસે ચડી ડોકિયાં કરતું હતું. . લીલા વનમાંથી ફૂલની ઘોળા કળી નીકળે તેમ આ ઝાડોની વચ્ચોવચ્ચ મહેલના ઉપલા માળ દોસી આવતા હતા” (૧૧૩૫)

એ મહેલનુ કાઠિયાવાડની કદાવર સ્ત્રી સાથે સરખાવીને કરેલું વર્ણુન ભૂમિ કરતાં પુદ્ધિનો વૈશ્વ વધુ દેખાડે છે એના પહેલા જ વાક્યમાં “કન્યાવય ગયા છતાં પણ ઘાટડીચણિયો પહેરનારી કાઠિયાવાડની કદાવર સ્ત્રી” એવું કહીને ગોવર્ધનરામે આ વર્ણુનને પોતાની લાક્ષણિક વક્રીલવૃત્તિથી એક નાનકડી અસંગતિમાંથી ઉગારી લીધું છે, કારણકે ઘાટડીચણિયો અને કદાવર સ્ત્રી એ બેના મેળ કેવી રીતે બેસે ? વર્ણુનમાયે પ્રતીત થતી ગોવર્ધનરામની પુદ્ધિનિષ્ઠ કલ્પનાનુ આ રહ્યું એ ઉદાહરણ :

“કન્યાવય ગયા છતાં ઘાટડીચણિયો પહેરનારી કાઠિયાવાડની કદાવર સ્ત્રીના જેવો રાજમહેલનો દેખાવ હતો ફરતી મોટી ભીંત કાળા પટાવાળા ઘોળા ચણિયાના ઘેર જેવી લાગતી હતી. રાત્રી ભાતવાળી, કરચલીવાળી લીલીછમ ઘાટડી શરીર ઢાંકી નેક્ષ ઉપર વેરાઈ રહે તેમ ભીંતના કાગરા પર ઝાડો દેખાતાં હતા, અને તેમના શિખર પર લીલો ગોળાકાર રચતી શાખાઓ લીલી ઘાટડીમા ઢાંકાયેલા સ્તનમંડળનો આભાસ ઉત્પન્ન કરતી હતી, સાંને માથે માથાની પેઠે મહેલના માળ દેખાતા હતા અને તીવ્ર કટાક્ષ મારતી ચળકતી આંખોની પેઠે કાચગૃહ તેજ મારતું હતું. એ નારીની સેથીના આગલા ભાગ પર જોર મૂક્યું હોય તેમ કાચગૃહ ઉપર અગ્રભાગે જડતો એક પોપટ આવી બેઠો હતો. રંગીન કાચ મો પરના છૂંદણા - ત્રાજવાં - જેવા લાગતા હતા.” (૧૧૩૬)

દોઢ મહેલ આવી રીતે રૂપિતો આભાસ ઉત્પન્ન કરી શકે કે કેમ એવી શંકા આપણને થાય - જોકે આધુનિક ચિત્રકળામાં આવ્યાં

વિલક્ષણ સંયોજનો થતા હોય છે -, બધું તર્કપૂર્વક ગોઠવેલું લાગે, પણ ગોવર્ધનરામની આ જાતની ગોઠવણની શક્તિની પણ આપણે નોંધ લેવી પડે.

વિવિધ મૂલ્યવાન સામગ્રીઓથી સજ્જ મહેલના દીવાનખાનાનું વર્ણન રાજવૈભવને પ્રગટ કરવાના હેતુથી થયેલું દેખાઈ આવે છે. એ દીવાનખાનાનો - એ વૈભવનો માનવમન પર કેવો પ્રભાવ પડે છે તે એક અનુરૂપ ઉપમાથી ગોવર્ધનરામ સંગ્રાહ રીતે વ્યક્ત કરે છે. “નીચે, ઊંચે અને આસપાસ જોતા દીવાનખાનું એક વિશાળ પથ ગળેયું લાગતું હતું. એ પથ જ પર પડતા માનવીનું મન અજાઈ જઈ મોહનિદ્રા પામતું, રાજવૈભવનું સ્વાન જોઈ ધડીવાર પોતાની બરી રિથિતિ ભૂંધી જતું, અને અધિકારિણી સાથે વધારે વધારે બાથ ભીડતું ” (૧ ૧૪૦) આ રીતે પદાર્થો માત્ર વર્ણવવા નહીં, એમનો મર્મ પ્રગટ કરવો, એમનું કાર્ય અને મૂલ્ય પણ સૂચવવું એવી પદ્ધતિ ગોવર્ધનરામે સ્વીકારી છે.

ગોવર્ધનરામના રથજીવણનોમા ઇટલીક વાર પૂક્કમ અવલોકન-માથી આવેલી સરસ વાસ્તવદર્શી જેખાઓ જોવા મળે છે સુરગ્રામના પૂરતકાલયના વર્ણનનું પહેલું જ વાક્ય જુઓ. “ તેને દ્વારે એક કાગળ ગ્રોડી ઉપર શાહીથી ‘પૂરતકશાળા’ એમ લખ્યું હતું.” (૪ ૨૭૬) આલેખાત્મક શૈલીએ થયેલા રાજેશ્વર મહાદેવના દેવાલયના વર્ણનમાં પણ એક વાસ્તવદર્શી મંજનું નિરીક્ષણ આપણને સાંપડે છે.

“જોસરીની બી તો પર વટેમાર્ગીઓએ પોતાના નામ અમર રાખવા અથવા પ્રસિદ્ધ કરવાના હેતુથી, અથવા માત્ર અટકચાળા-પગાથી, ખડી, ઈ ટાળા, દ્રાચલા વગેરેથી લખેલા હતા અને કોઈકોઈ ટેકાના તો ખીલી વગેરેથી કાતેલા હતા. આ આવેખોગા ગામડિયા કવિતા, શુદ્ધઅનુદ્ધ પ્રગટ, કહેવતો, અપ્લીલ ગાળો, ધર્મશાળાના વણીને આશીર્વાદો, ગૂચનાઓ, ધમકીઓ, કંઈક ઈ બનાવોની નિથિ-ઓ, દેવ વગરના મારાંનરમા ચિત્રો છત્યાદિ કગલેકગલે જોવામા

આવતા ”(૧૩)

આ વર્ણુન વાચીને આપણને એટલો સતોષ જરૂર થશે કે નામ અમર કરવાની આ વૃત્તિ અને રીતિ એ માત્ર વીસમી સદીની જ પેદાશ નથી !

અત્યાર સુધી આપણે ગોવર્ધનરામે કરેલ અચેતન સૃષ્ટિના વર્ણુનો જોયાં. હવે આપણે માનવપાત્રોનાં - એમના દેખાવ, વ્યક્તિત્વ અને શરીરવ્યાપારોનાં - વર્ણુન તરફ વળીએ. અહીં નાંધપાત્ર એ છે કે અચેતન સૃષ્ટિનાં વર્ણુનોમાં નરી આવેખશૈલીએ દોરાયેલાં કે વાસ્તવિકતાને રંગે રંગાયેલાં ચિત્રો આપણને ઠીક પ્રમાણમાં મળે છે, માનવસૃષ્ટિનાં એવા વર્ણુનો એવાં મળે છે. પાત્રનો પરિચય એનાં દેખાવ અને અંગાંગોના વર્ણુનથી આપવાને બદલે એકાદ દ્યોતક અલંકાર કે થોડાંક વિશેષણોની મદદથી પાત્રના વ્યક્તિત્વને મૂર્તિમંત કરી આપવાનું ગોવર્ધનરામ વધારે પસંદ કરે છે અલકકિશોરી અને કુમુદસુંદરી કથામાં પ્રથમ પ્રવેશ પામે છે તે સમયે થયેલું એમનું વર્ણુન જુઓ :

“તડકાભડકા કરતી અને આખા અધકારને સળગાવી મૂકતી ચમકતી વીજળીની પાછળ મેઘ વેરાઈ જતાં ક્રોમળ અને મનહર મંદ ચંદ્રિકા પ્રકાશે તેમ ભભકભરી અલકકિશોરી પાછળ સૌમ્ય કાતિવાળી અર્ધવિકસેલા સિમ્તભરી કુમુદસુંદરી શરમાતી શરમાતી પોતાના પ્રફુલ્લ વદનનો સ્થિર આભાસ આખા મંદિરમાં પ્રકટાવતી હતી.” (૧૫)

સ્ત્રીમંડળની વચ્ચે બેઠેલાં સૌભાગ્યદેવી, અલકકિશોરી અને કુમુદસુંદરીને સુઘટિત ઉપમાનયોજનાથી વર્ણુવતો આ ખંડ પણ જુઓ :

“તારામંડળમાં ચંદ્રેખા શોભે તેમ ઉત્સાહભરી સ્ત્રીઓ વચ્ચે સૌભાગ્યદેવી શોભતી હતી, અને તારા અને ચંદ્ર સર્વને ઢાંકી નાખનાર વીજળીની પેઠે જ્વલ્લમાન અલકકિશોરી ધમકભરી ગજર્તી હતી.

સંજાથી ભરેલા સૂચક પયોધરયુગલમાં, કૃશોદરમાં, વસ્ત્રપટમાંથી દીસી આવતા બન્ધુર ચરણાકારમાં, અને અ તે પગની કોમળ પાનીમાં પણ, સર્વત્ર પ્રસન્નતા પ્રસન્ન થઈ સ્ફુરતી હતી.” (૨૧૫૨)

‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં કોઈ પણ પાત્રના અંગે અંગુનું વર્ણન મળતું હોય તો તે માત્ર અહીં જ. વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિના સદર્ભે પાત્રના કોઈ અંગુનું વર્ણન થયું હોય એવાં સ્થાનો જરૂર મળે છે. પણ ત્યાં બહુધા અલંકારનો આશ્રય કરીને કામ સિદ્ધ કરવામાં આવ્યું છે. જેમકે, રાંધવા બેઠેલી કુસુમની આંખોને માળણ કેસડાનાં ફૂલ જેવી કહે છે (૪૨૯૬) - માળણને સૂઝે એવી જ ઉપમા ! - અને કુસુમના રાખોડીવાળા મોતે સુદરગૌરી ધોળા વાદળાઓથી - ઢંકાયેલા ચંદ્ર સાથે સરખાવે છે. (૪૨૯૭) સરસ્વતીચંદ્રનો પિતા - પરનો પત્ર છાનીમાની લેતી કુસુમના હાથનું વર્ણન પણ જુઓ :

“સળગતા આકાશમાંથી પ્રભાતનું કોમળ ઊજળું કિરણ શ્વેત કમળને પકડી ખિલાવે-તેમ સ્વચ્છ આસમાની સાડીમાંથી નાજુક ગોરો હાથ કાઢી પત્ર પકડી લીધો.” (૧૨૧૨)

અહીં હાથને સાટે કમળનું રહ ઉપમાન છોડીને કિરણનું ઉપમાન થોણુ ગોવર્ધનરામે પ્રસન્નકર વૈચિત્ર્ય આપ્યું છે તે ઉપરાંત વસ્તુની રમ્યતા પ્રકટ કરતી એક સાવચવ ઉપમેય-ઉપમાનયોજના કૃત્રણતાથી રચી બતાવી છે

પાત્રોના અગોના વર્ણનની સાથે અંગરાગ, વસ્ત્રાભૂષણો વગેરેના વર્ણનો કરવાને પણ નવલકથાકારને પ્રસંગ આવે જ. પણ ગોવર્ધનરામ આ બંધનો વર્ણનો પણ ખાસ પ્રસંગોને સંદર્ભે જ કરે છે. “કપાળે ભસ્મની ત્રિરેખા મધ્યભાગે કકુતો ચાંલેલો કરી. પદ્માંની વાળી તકિયાવાળા પાટલા ઉપર બનાતની વિવિધરંગી આસની પર સ્વચ્છ વસ્ત્રધારી યોગીશ્વરો જેવી બેઠેલી” સૌભાગ્યદેવીનું આપણને ચિત્ર મળે છે તે એની શિવપ્રભને નિમિત્તે જ. એ વર્ણન સાદું સીધું છે, પણ “રૂપાના વાસણ પાસે રાખ્યા છે, ધીના દીવા બે પાસ

દીવીઓમાં બળી રહ્યા છે, અગરળતીનો ધૂપ આખો ખડ સુવાસિત કરે છે” એવા પરિવેશ-ચિત્રણથી એને ઉઠાવ મેળ્યો છે - નવીનચંદ્રને મહાશ્વેતાની યાદ અપાવે એવો. (૧૧૨૬) કેટલીક વીગતો માત્રથી ગોવર્ધનરામે અહીં પવિત્રતાની આખોડવા સર્જી આપી છે.

આનાથી જુદી જ જાતનું વર્ણન તે નહાવા પડતી કુસુમનું વર્ણન છે. એમાં કુસુમના પહેરવેશ અને અગસ્થિતિનું અત્યંત વીગતભર્યું વર્ણન છે. સંસ્કૃત સાહિત્યની અલકારશૈલિને ગોવર્ધનરામે અહીં સજ્જતાથી કામે લગાડી છે અને આખુંથે વર્ણન એમની ઝીણી અવલોકનશક્તિની સાખ પૂરે છે, તેમ જતા વીગતોના ભારથી વર્ણન કિલબટ બન્યું છે, તળપદી ભાષાના મિશ્રણથી કંઈક અસુલભતા આવી છે, અને કેટલીક રેખાઓએ શુભારના માધુર્ય અને ઉજ્જવલતાને હાનિ કરી છે આપણે એક નાનકડો ખડ માત્ર જોઈએ :

“એને શરીરે વસ્ત્ર ન જેવાં હતાં. ઘોળો ગવનનો ચણિયો પહેર્યો હતો, પણ તેનો કચ્છ વાળો દીધો હતો, અને જંઘા અને પગ ઉઘાડા હતા તે સાથેસાથે રોપેલી કેળોના થામલા જેવા દેખાતા હતા, અને તેનો રંગ કેળામાંથી નીકળી આવેલા ગર્ભના જેવા રંગ-વાળા ચણિયામાં મળી જતો હતો. કચ્છ વાળેલા ચણિયાની ઊભી કક્ષીઓ કેળોના માથાના પાદડાં જેવી લાગતી હતી” (૪૧૯)

જમાલના હુમલા પ્રસંગે સૂતેલી અલકકિશોરની દેહરિથિ અને વસ્ત્રસ્થિતિનું ગોવર્ધનરામે કરેલું વર્ણન પણ કેટલીક ઝીણી રેખાઓ-થી તાદૃશ ચિત્રણ કરનારું છે, તે સાથે અલકકિશોરના જાજરમાન વ્યક્તિત્વનું પણ સૂચન કરનારું છે. અલકારયોજનાની નવીનતા અને ઉપયુક્તતા પણ ધ્યાન ખેંચનારી છે.

“નહીંડિનારે મસ્ત વાઘણ પડી હોય તેમ પદ્મગ ઉપર ‘પરજંડ’ (પ્રચંડ) ઉન્મત્ત યૌવના ચતીપાટ પડી હતી. તેણે ઝોઢેનું ગોઠું આધુ પડ્યું હતું - જાણે કે ટાઢ તેના શરીરમાં પેસી શકતો ન હોય ! પહેરેલું લૂગકું સભાળથી રાખ્યું હતું તોપણ આધુ પાછું

થયું હતું અને બે પાસ પડેલી તીરની ભીંચી ભેખડો જેવા પહોળા પગની વચ્ચે પર્વત પરથી ઊતરતી નદીના પાણીના પટ પેઠે પાટલીનો પટ વેરાઈ જઈ પથરાઈ ગયો હતો.” (૧૯૮)

અ ગસ્થિતિની જેમ પાત્રોના પહેરવેશના વર્ણન પણ ગોવર્ધન રામમાં ચોક્કસ પ્રસંગોએ જ આવે છે. ઉપરના બન્ને દૃષ્ટાંતોમાં વિશિષ્ટ પ્રસંગની વસ્ત્રસ્થિતિનું પણ વર્ણન આવી જાય છે. સંપૂર્ણ વેશભૂષાનાં કેટલાંક વર્ણનો ગોવર્ધનરામ પાસેથી મળે છે, તેમાં નીચેનું જમાલનું વર્ણન એની લાક્ષણિક રેખાઓથી તાદશતાની પ્રબળ છાપ ઉપજાવે એવું થયું છે

“માથે એક કાળી પણ દેખાવડી દિલ્હીશાહી ટોપી પહેરી બુકાની બાંધી દોધી હતી. દાઢીમૂછોની ટાપટીપ કરી હતી અને સુગંધી તેલ વાપર્યું હતું. શિયાળાને લીધે બનાતનો રૂપાના બટનવાળો કબજો પહેર્યો હતો અને તેને છેલબટાઉ જેવા કાપ મૂક્યો હતા. ક્રેડે એક ધોતિયું કસકસી બાધ્યું હતું અને અદર નાની સરખી કટાર રાખી હતી. પગે ઇંગ્રેજ દેખાવનાં પણ દેશી ખૂટ ચડાવી દીધાં હતાં અને આંખમાં સુરમો, કાનમાં અત્તર અને ખીસાના રમાલમાં ગુલાબજળ : એ સામગ્રી રાખી હતી.” (૧૯૯)

જમાલના વેશભૂષા અને અગરાગતુ વર્ણન સ્વાભાવિકિતની શૈલીનું છે, તો મણિરાજને વધાવવા જતી કુસુમના વસ્ત્રાભૂષણનું વર્ણન સાદા ત આલંકારિક છે :

“ધોળી ભોંય ઉપર રાતાં અને લીલાં ફૂલની કોરવાણુ, સોના-રૂપાના તારથી ભરેલું, રેશમી ઓઢણુ પ્રાતઃકાળની ફૂલવાડી પેઠે એના ગૌર શરીર ઉપર પવનની સૂક્ષ્મ લહેરોમાં ફરકી રહ્યું. કસુ બલ ચણિયાની એક પાસ વળેલી કરચલીઓ, પ્રભાતના પૂર્વાકાશમાં દેખાતી સૂર્યપ્રભાની રેખાઓ પેઠે, જ્વેનારને નિર્દોષ આનંદ અને ઉત્સાહ આપવા લાગી. એને પગે નાનાં નૃપર સૂક્ષ્મ રણત્કાર કરી એની ગતિ સ્વયંવતા હતાં. એને ક્રેડે વાકી રહેલી, મોતી અને મણિની

હથેલીમા અને હાથની નાજુક આંગળીઓમાં મૂર્તિમાન થઈ ગયું. એટલામાં અતઃકરણના કૃત્રિમ ભરનાનાં મોઝાં ઓઠ પર આવવા લાગ્યાં, ઓઠ સ્ફુરવા લાગ્યા, મોં પહોળું થતું હોય એમ આભાસ થવા લાગ્યો, કોમળ ગોરા બિજળા ગાન પ્રકુલ થવા લાગ્યા અને સૌએ જાણ્યું કે અહીં સુધી ગાન આવી પહોંચ્યું છે.” (૧.૧૫૧)

છેલ્લા ભાગમાં ગાનના ઉદ્ભવને જે સૂક્ષ્મ અગવ્યાપારોની હારમાળાથી દર્શાવ્યો છે એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. ગાનને જાણે ગોવર્ધનરામે દશ્ય રૂપ આપ્યું છે ! આ વર્ણન સાથે આપણે ગોવર્ધનરામે કરેલા સૂક્ષ્મ શરીરવ્યાપારો કે વિકારોના વર્ણન પાસે આવી પહોંચીએ છીએ. આ પ્રકારના વર્ણનોમાં પણ આપણને એમની શુદ્ધિ, કલ્પના અને અવલોકનશક્તિનાં સુભગ પરિણામ જેવા મળે છે. કેટલીક વાર એકાદ વાક્યમાં જ શરીરના વ્યાપારનું અર્થસૂચક થઈ જાય છે : “માસ્તરે નવા નવીનચંદ્ર પાસે આંખ વડે સહુને ખતાવી મોં વડે વર્ણવવા માંડ્યા.” (૧.૧૪૮) અહીં સાવચેતી સૂચવતી શરીરચેષ્ટાઓ આલેખાઈ છે. ગુણસુંદરીની દેહસ્ફૂર્તિનું “નાનુંનાનું શરીર રૂપાની આરતી પેઠે આખા ઘરમાં ફરી વળે” (૨.૧૬૫) એમ માન્યતુરે આકેતુ ચિત્ર કેવું ગતિમય અને ભાવસભર છે ! ગુણસુંદરીની યૌવનાવસ્થા, એની સુધક ઉજ્જવલ દેહાકૃતિ, એનું પાવિત્ર્યયુક્ત નિર્મળ તેજ, કુટુંબ પ્રત્યેનો એનો ભક્તિભાવ, અને એનો સતત દીર્ઘ પરિશ્રમ - આ બધું રૂપાની આરતીની એક ઉપમાથી વ્યંજિત થાય છે. આખની ચચળ ગતિનું એક નાનકડું ચિત્ર પણ નોંધપાત્ર છે : “આખો હરણની પેઠે - પારાની પેઠે આમથી તેમ સરવા લાગી.” (૨.૨૧૦) પારાની દૂતન ઉપમા આખની ચચળ ગતિ માટે સાર્થક છે. ગોવર્ધનરામ જૂની રૂઠ ઉપમાની સાથે દૂતન ઉપમાને મુકી આપણને જાણે કે ખન્નેની તુલના કરવાનું સૂચવે છે !

પ્રમાદ્યન્ત બસો રૂપિયાનો અમલદાર બન્યો એથી એનામાં જોડેલી સ્વતંત્ર અને સ્વચ્છ મનોશાને ગોવર્ધનરામે એનાં જોડાંક

શારીરિક વર્તનો વડે આખાદ પ્રત્યક્ષ કરી બતાવી છે

“કુમુદસુંદરી વિનાતી મેડી જોઈ તે ઘડીક સ્વતન્ત્ર બન્યો, આનંદમા આવી જઈ એકલોએકલો બોલવા લાગ્યો, પલ્લગ પર બે પળ ચંતોપાટ સૂતો, બીડી રસ્તામા પડતી બારી આગળ ફક્કડ કબજતનાં સોનેરી બટન પર હાથ મૂકી જાતી કાઢી રસ્તે ચાલનારને આખો જી ચી ચડાવી રૂઆળ દેખાડતો બોલો રહ્યો, અને વળી અદર આવી તકતો લઈ મો જોવા મડ્યો અને મૂછો પર હાથ કેરવવા લાગ્યો.” (૧૨૭૬)

ગોવર્ધનરામ પાસેથી આપણને માનવસમૂહોના પણ માર્મિક વર્ણનો મળે છે. રાધિકેશજીનાં મંદિરનું વર્ણન (૪૨૮૭) આતો એક દાખલો છે. રાધિકેશજીનાં દર્શનમા લીન ભક્તોનું તો એમા યોગ્ય વિસ્તારથી વર્ણન થયેલું જ છે, પરંતુ એક મુઘ્ધા ગાતી હતી એના પ્રત્યે વિકારભરેલી દૃષ્ટિથી જોતા બેતણું પુરુષો પણ લેખકની નજર બહાર રહ્યા નથી. આ વર્ણન સાદું, સ્વચ્છ અને સુરેખ છે, ત્યારે માનવસમુદાયની મથરગતિનું અને એ સમુદાયમા એક વ્યક્તિના વિલક્ષણ વર્તનનું વર્ણન મુયોગ્ય સુઘટિત વૃત્તન ઉપમાઓથી ચિત્રાકર્ષક બન્યું છે

“કારભારીઓ, ન્યાયાધીશો અને વહીવટદારોના સિપાઈઓના પાલવવાળો પટ રસ્તામા હાલતોચાલતો કરચલીઓવાળો થતાથતો પ્રસરતો હતો, તેની વચ્ચે માખીની પેટે ભમતોભમતો નરભેરામ ભરાઈ ગયો.” (૧૧૨૬) માનવસમુદાયને સાગર કે નદીના પ્રવાહની ઉપમાઓ અપાઈ છે, પણ આ વસ્ત્રપટની ઉપમા કેવી તાજ અને પરિસ્થિતિ અનુરૂપ છે! માખીની ઉપમા એ સમુદાયમા નરભેરામના રથાનને કેલું માર્મિક રીતે વ્યજિત કરે છે।

અહીં આપણું અટકીએ. હવે આગળ જઈએ તો પરિસ્થિતિ, પ્રસંગ, વાતાવરણ અને મનોભાવના નિરૂપણમા આપણે પ્રવેશવું પડે. એ જુદું જ કામ છે. અહીં તો આખકાનચી જિહ્વાતી દુનિયાના

વર્ણનોને તપાસવાનો આશય હતો. આ બધાં વર્ણનો આપણને બતાવે છે કે બાહ્ય ઇન્દ્રિયજગતના કેવડા મોટા વ્યાપમા ગોવર્ધનરામની તીક્ષ્ણ નજર ફરી વળી છે. ગોવર્ધનરામની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ ઉપરાંત એમની ચિત્રશક્તિ, એમની કલ્પનાશીલતા, એમનો બુદ્ધિ-વૈભવ અને એમના ગદ્યસામર્થ્યની પ્રતીતિ પણ આપણને એમાંથી મળે છે, એમની સર્જકતાનો નિખિડ પરિચય થાય છે. વિચારવૈભવી ને માનસસૃષ્ટિમા વિશેષ રસ લેનારા ગણાતા ગોવર્ધનરામ માટે આ વાત ખાસ નોંધપાત્ર છે. કેવળ વર્ણનરસમાં સરી ગયા વિના કથાને પ્રસ્તુત અને ઉપકારક રીતે, પ્રસંગ અને પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં વર્ણનો ગૂંથવામા કસોટી પણ હતી. ગોવર્ધનરામે કથાનું અમુક પ્રયોજન સ્વીકાર્યું છે, એને અનુરૂપ રીતે કથાનો અમુક ઘાટ થવા દીધો છે, એમા આ વર્ણનો કદાચ થોડાં ઠંકાઈને કચારેક રહે પણ ઉધાડાં આંખકાન સાથે ગોવર્ધનરામની સૃષ્ટિમાં આપણે ફરીએ તો પ્રત્યક્ષના રસની વિપુલ સામગ્રી આપણને આમતેમ વેરાયેલી જરૂર મળી આવે અને એમને આપણે પ્રત્યક્ષના પણ મોટા કલાકાર તરીકે સ્વીકાર્યા વિના ચાલે નહીં.

[મૂળ લખાયું તા. ૯-૧૨-૧૯૫૫ ને પ્રકાશિત થયું - 'નવવિધાન' હસ્તલિખિતના 'ગોવર્ધન-સ્મૃતિચંક', ૧૯૫૫મા; સંમાર્જિત રૂપે ફરી લખ્યું તા. ૨૩-૮-૧૯૮૧ ને પ્રકાશિત થયું 'ગોવર્ધનપ્રતિભા', સપ્તા રમણલાલ જોશી, ૧૯૮૩મા]

‘રાઈનો પર્વત’ - સાહિત્યનાટક તરીકે

હા, હું સાહિત્યનાટકમાં માનું છું. જેમ રંગમૃમિનું નાટક છે તેમ સાહિત્યનું પણ નાટક છે. સાહિત્યનું નાટક રંગમૃમિનું નાટક અને કે રંગમૃમિનું નાટક સાહિત્યનું નાટક હોય, એના એક અદેકેરો આનંદ હોય છે. પણ તત્વતઃ આ બંને છુદ્ધ ચીજો છે. વાચનની કસોટીમાં પાર બિતરેલું નાટક ભજવણીમાં બીજું બિતરેલું અને ભજવણીની કસોટીમાં પાર બિતરેલું નાટક વાચનમાં કાકુ - બિતરે એવું બને - નાટકો (સાહિત્યનાટકો) ભજવાય નહીં અને ભજવાનાં હોય તે નાટકો (સાહિત્યનાટકો) ન હોય એમ બંને રંગમૃમિને માટે સાહિત્યનું નાટક એટલેકે નાટકના શબ્દો એક ‘સ્ક્રિપ્ટ’ છે, જેમ સંગીતકારને માટે ગીતના શબ્દો. ભજવનાર આ ‘સ્ક્રિપ્ટ’ ને પોતાની રીતે વાંચે છે, એવું અર્થઘટન કરે છે અને એને અભિનયની ભાષામાં અનુવાદ કરે છે. રંગમૃમિના નાટકનું સાહિત્યના નાટક સાથેનું મળતાપાનું (કોરિસોનોન્સ) બોલું પણ હોય. રંગમૃમિના નાટકની સાહિત્યના નાટકથી એક અલગ હસ્ટી હોય છે. એટલે જ સાહિત્યના નાટક માટે રંગમૃમિના પ્રમાણપત્રની અપેક્ષા હું નહીં રાખું. નાટક પોતાની રંગમૃમિ અને પોતાનું શ્રેક્ષાગૃહ માટે એમ પણ બને. કાલિદાસનું ‘શકુંતલ’, જે અર્થમાં આજે નાટકો ભજવાય છે એ અર્થમાં ભજવી ન શકાય હોય તો એ નાટક નથી એમ કહેવા હું તૈયાર નથી થાઉં. સભવ છે કે ‘શકુંતલ’ને શબ્દશ ભજવાતું હું આસ્વાદ્ય પણ ન શકું પણ એટલા માટે એ મારે માટે વાંચવાનું નાટક મટી જતું નથી. એને વાંચવાનો આસ્વાદ અસાધ્ય છે. જગતમાં લખાતાં બધા નાટકો કંઈ

વર્ણુનોને તપાસવાનો આશય હતો. આ બધાં વર્ણુનો આપણને બતાવે છે કે બાહ્ય ઇન્દ્રિયજગતના કેવડા મોટા વ્યાપમાં ગોવર્ધનરામની તીક્ષ્ણ નજર ફરી વળી છે. ગોવર્ધનરામની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ ઉપરાંત એમની ચિત્રશક્તિ, એમની કલ્પનાશીલતા, એમનો બુદ્ધિ-વૈભવ અને એમના ગદ્યસામર્થ્યની પ્રતીતિ પણ આપણને એમાંથી મળે છે, એમની સર્જકતાનો નિષ્પિંડ પરિચય થાય છે. વિચારવૈભવી ને માનસસૃષ્ટિમા વિશેષ રસ લેનારા ગણાતા ગોવર્ધનરામ માટે આ વાત ખાસ નોંધપાત્ર છે. કેવળ વર્ણુનરસમા સરી ગયા વિના કથાને પ્રસ્તુત અને ઉપકારક રીતે, પ્રસંગ અને પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં વર્ણુનો ગૂંથવામા કસોટી પણ હતી. ગોવર્ધનરામે કથાનું અમુક પ્રયોજન સ્વીકાર્યું છે, એને અનુરૂપ રીતે કથાનો અમુક ઘાટ થવા હોય છે, એમા આ વર્ણુનો કદાચ થોડા ઢકાઈને ક્યારેક રહે પણ ઉઘાડાં આંખકાન સાથે ગોવર્ધનરામની સૃષ્ટિમાં આપણે ફરીએ તો પ્રત્યક્ષના રસની વિપુલ સામગ્રી આપણને આમતેમ વેરાયેલી જરૂર મળી આવે અને એમને આપણે પ્રત્યક્ષના પણ મોટા કલાકાર તરીકે સ્વીકાર્યા વિના ચાલે નહીં.

[મૂળ લખાણ તા. ૯-૧૨-૧૯૫૫ ને પ્રકાશિત થયું 'નવવિધાન' હસ્તલિખિતના 'ગોવર્ધન-સ્મૃતિચંદ્ર', ૧૯૫૫મા, સંમાર્જિત ૩૫૯ ફરી લખ્યું તા. ૨૩-૮-૧૯૮૧ ને પ્રકાશિત થયું 'ગોવર્ધનપ્રતિભા', સંપા રમણલાલ જોશી, ૧૯૮૩મા]

તો નાટક પાસે એ સિવાય ટેટલીક સૂક્ષ્મ અપેક્ષાઓ પણ આપણને હોય છે. નાટકમાં જેને ‘નાટ્યાત્મક’ કહેવાય છે એવા કથાસંયોજનની અને કથાવિકાસની અપેક્ષા હોય છે. આ અર્ગેનાં સર્વસામાન્ય ધોરણો બાધવાં ઘણાં મુશ્કેલ છે પણ સામાન્ય રીતે વિરોધભર્તી પાત્રનિરૂપણો, સંઘર્ષમૂલક પરિસ્થિતિઓ, રોમાંચક વસ્તુવિકાસ, ગૂચ અને ઉંડેલી પ્રક્રિયા – આવું આવું કંઈક નાટકમાં આપણે શોધીએ છીએ. અહીં પણ પસંદગીને અવકાશ હોય છે અને નાટ્યકારે પોતાની વસ્તુને દેવા પ્રકારની નાટ્યાત્મકતા આપવા ઇચ્છી છે તે તપાસતો વિષય ખતી શકે.

આટલી બુદ્ધિમંદ પછી હું હવે ‘રાઈનો પર્વત’ પર આવું. મેં એને સાહિત્યનાટક તરીકે જ જોવાનું નક્કી કર્યું છે એટલે એની તખ્તાસાચકીની ચર્ચામાં મારે જવાનું રહેતું નથી. ‘રાઈનો પર્વત’માં આજના તખ્તાને અવરોધક કથાકથાં તરવ છે એ ઘણી જલ્દીની વાત છે ‘રાઈનો પર્વત’ હેતુલક્ષી નાટક છે પણ પોતાના હેતુઓને વશ વર્તીને, થોડીક અનિવાર્ય ક્ષતિઓ વહેરી લઈને પણ, રમણુ ભાઈએ કેવું અદ્ભુત વસ્તુઅથન કર્યું છે તેની પણ હું વાત કરવા માગતો નથી. રામનારાયણ પાઠક અને અનંતરાય રાવળ જેવા વિદ્વાનોએ એ વાત સમર્થ રીતે કહેલી છે. હું ‘રાઈનો પર્વત’માં વરતુની રજૂઆત અને દાર્શનિકતામાં નાટ્યાત્મકતા કહેવે અશે છે અને નથી તે વિશે થોડી વાત કરીશ. મારો સદર્ભ આગળ કહ્યું તેમ મુખ્યત્વે પાઠ્ય નાટકનો હશે.

સૌથી પહેલાં નાટકનો ઉદ્ધાઠ જુઓ. કિસલવાડી, રાતનો સમય, શિરથી પગ સુધી કાળાં વસ્ત્રો, કમરપટો, કરમા દડ, જૂટા કપડા – એવી જલ્દા અને સુકાઈ ગયેલા ઝાડને સજીવન કરવાના બહુપ્રયોગની તૈયારી. કીનુક અને રહસ્યથી ભર્યા વાતાવરણથી નાટકનો આરભ થાય છે. આરભનો એક સંવાદ પણ સૂચક અને અર્થગર્ભ છે. જલ્દા બોલાવે છે એટલે રાઈ ઓરડીમાં દીવે વ

તો નાટક પાસે એ સિવાય કૌટલીક સૂક્ષ્મ અપેક્ષાઓ પણ આપણને હોય છે. નાટકમાં જેને ‘નાટ્યાત્મક’ કહેવાય છે એવા કથાસ યોજનની અને કથાવિકાસની અપેક્ષા હોય છે આ અર્ગેના સર્વસામાન્ય ધોરણો બાધવાં ઘણા મુશ્કેલ છે પણ સામાન્ય રીતે વિરોધભર્તી પાત્રનિરૂપણો, સંઘર્ષમૂલક પરિસ્થિતિઓ, રોમાંચક વસ્તુવિગ્રહ, ગૂચ અને ઉદ્દેશની પ્રક્રિયા - આવું આવું કંઈક નાટકમાં આપણે શોધીએ છીએ. અહીં પણ પસ દગીને અવકાશ હોય છે અને નાટ્યકારે પોતાની વસ્તુને કેવા પ્રકારની નાટ્યાત્મકતા આપવા ઇચ્છી છે તે તપાસનો વિષય બની શકે.

આટલી ભૂમિકા પછી હું હવે ‘રાઈનો પર્વત’ પર આવું. મેં એને સાહિત્યનાટક તરીકે જ જોવાનું નહીં ક્યું છે એટલે એની તખ્તાસાયફીની ચર્ચામાં મારે જવાનું રહેતું નથી. ‘રાઈનો પર્વત’માં આજના તખ્તાને અવરોધક કયાકયાં તત્ત્વ છે એ ઘણી જાણીતી વાત છે ‘રાઈનો પર્વત’ હેતુલક્ષી નાટક છે પણ પોતાના હેતુઓને વશ વર્તીને, થોડીક અનિવાર્ય ક્ષતિઓ વહેરી લઈને પણ, રમણ ભાઈએ કેવું અદ્ભુત વસ્તુગ્રથન ક્યું છે તેની પણ હું વાત કરવા માગતો નથી. રામનારાયણ પાદક અને અનંતરાય રાવણ જેવા વિદ્વાનોએ એ વાત સમર્થ રીતે કહેલી છે. હું ‘રાઈનો પર્વત’માં વસ્તુની રજૂઆત અને કાર્યગતિમાં નાટ્યાત્મકતા કૈટવે અશે છે અને નથી તે વિશે થોડી વાત કરીશ. મારો સદર્શ આગળ કહ્યું તેમ મુખ્યત્વે પાઠ્ય નાટકનો હશે.

સૌથી પહેલાં નાટકનો ઉધાક જુઓ. કિસલવાડી, રાતનો સમય શિરથી પગ સુધી કાળાં વસ્ત્રો, કમરપટો, કરમા દડ, ફૂટા કેશ એવી જાણકા અને સુકાઈ ગયેલા ઝાડને સજીવન કરવાના જાદુગ્રંથો તૈયારી. ડોતુક અને રહસ્યથી ભર્યા વાતાવરણથી નાટકનો આ થાય છે. આરંભનો એક સંવાદ પણ સૂચક અને અર્થગર્ભ છે. બોલાવે છે એટલે... રીમા દીવે વાંચતો હોય છે

ભજવાતાં નથી, ભજવાતાં જોઈ શકાતાં નથી. 'નાટક' વાંચવાનો આનંદ એ જ આપણી કાયમી અને મોટી મૂડી બનીને રહે છે

તમે કહેશો કે ભણે વાચવાનું કે સાહિત્યનું પણ 'નાટક' તો જોઈએ ને ? નાટક એટલે શું ? તખ્તાલાયકી વગરનાં નાટકો માટે ધણી વાર એવો ખયાલ કરવામાં આવે છે કે એમને આપણે મનની રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતાં જોઈએ છીએ. હું આવી દલીલ નહીં કરું કેમકે આ દલીલનો જવાબ હું જાણુ છું કે, એમ તો નવલકથાને પણ મનની રંગભૂમિ પર ભજવી શકાય; મનની રંગભૂમિ પર કશી સંકડાશ હોતી નથી. નાટકના સ્વરૂપના પ્રશ્નને હું જુદી જ દૃષ્ટિએ જોઉં છું. કથાકથનના મોકળાશભર્યા સ્વરૂપને છોડીને નાટ્યત્રેખક દેટલાંક નિયંત્રણ સ્વીકારે છે - એણે પ્રત્યક્ષ પાત્રવર્તન અને પાત્ર ઉક્તિ દ્વારા જ સઘળું કામ લેવાનું હોય છે, ચોક્કસ સ્થળસમયની પાચ-પદર પરિસ્થિતિઓને એણે વળગવાનું હોય છે, સામાન્ય રીતે કાલાનુક્રમમાં જ આગળ વધવાનું હોય છે, નજર સામે ઘટતા વાસ્તવનો આભાસ એણે ઊભો કરવાનો હોય છે. એક સંકુલ કથાને આ રીતે રજૂ કરવામાં જ ભારે કૌશલની જરૂર પડે છે. અને આ રીતે રજૂ થયેલી કથાનો પોતાનો એક આગવો આકાર અને આરવાદ હોય છે. પણ અધા નાટ્યકારો આ નિયંત્રણોને એકસરખી રીતે સ્વીકારતા નથી. ન્હાનાલાલ એક રીતે નાટક લખે છે તો રમણભાઈ ખીજી રીતે નાટક લખે છે પણ નિયંત્રણો તે નિયંત્રણો જ છે - સવાદાત્મક કાવ્ય કે સવાદાત્મક નિબંધને પણ એનું પોતાનું એક નિયંત્રણ અને એની પોતાની એક આકૃતિ હોય છે. એટલે તપાસવાનું તો એ રહે છે કે નાટકને નામે આપણી સમક્ષ આવતી કૃતિ કયા પ્રકારનાં નિયંત્રણો સ્વીકારે છે, એ દ્વારા એ શું સિદ્ધ કરે છે, નાટકનું ભણે પોતાનું આગવું પણ કોઈ રૂપ બંધાય છે કે નહીં.

પ્રત્યક્ષની ઢળે રજૂઆત એ નાટકની સ્થૂળ આવશ્યકતા છે

હીધી છે. ‘રાઈનો પર્વત’ રમણભાઈની એક અત્યંત સભાન રચના છે અને આવા ગૂઢાગૂઢ સૂત્રોથી ભરેલી છે. એક સાહિત્યનાટક તરીકેની ‘રાઈનો પર્વત’ની આ એક નોંધપાત્ર સિદ્ધિ છે.

પહેલો આખો અંક ભારે વેગથી બનતા અવનવીન બનાવે અને એ બનાવોમાંથી કૂટતા ચિત્રવિચિત્ર કલુગાઓથી ભરેલો છે. જલકાનુ સંકલ્પબળ અને એનો બુદ્ધિવેગ પણ આપણને આજે છે. પર્વતરાયની હત્યાના આપત્તિકર બનાવને એ કેવી કુશળતાથી પોતાના લાક્ષ્મી કેરવી નાખે છે ! આ અંકમાં લેખક એક ભારે ગૂંચની પરિસ્થિતિ સર્જે છે પણ તત્કાળપૂરતો એનો ઉકેલ પણ લાવી દે છે અને આપણને રાઈના ચિત્તની નૈતિક કટોકટી પામેલાવી મૂકી દે છે. રાઈનું ચિત્ત એક બાજુ માતૃપ્રેમ અને બીજી બાજુ સત્યનિષ્ઠા એ બેની વચ્ચે ચકરાવે ચડે છે, પણ રાઈનો સંઘર્ષ જેટલો લાગણી-મૂલક નથી તેટલો બુદ્ધિમૂલક છે. અને આખા નાટકમાં પણ જે ‘રાઈ ચમત્કાર’ છે તે બહુધા બૌદ્ધિક ચમત્કાર છે. પહેલા અંકના ચોથા પ્રવેશનો રાઈ અને જલકા વચ્ચેનો સવાદ આ રીતે જોવા જોવો છે. એમાં બન્ને પાત્રો વચ્ચેની ટકરામણ છે પણ એ વિચારોની ટકરામણ છે અને સવાદમાં એક ગતિ છે, જેને અંતે જલકા અમૃતદેવી છે અને રાઈ એનો પુત્ર જગદીપ છે એ મહત્ત્વની હકીકતનો સ્ફોટ થાય છે, પણ સવાદની આ ગતિ તે વૈચારિક ગતિ છે. એક વાચવાના નાટકમાં આ જાતની ટકરામણ, આ જાતની ગતિ, આ જાતનો ચત્તમાર આરવાઈ બની શકે, કેમકે વાંચવાનું નાટક નિરાતથી વાંચી શકાય છે, ફેરવીફેરવીને વાંચી શકાય છે.

પહેલા અંકને અંતે જ જલકા, રાઈ અને શીતલસિંહ એ ત્રણ પાત્રોની મુખ્ય રેખાઓ આપણી નજર સામે સ્પષ્ટ રીતે અડાઈ રહે છે. વૃત્તાંત, વર્તન અને વાણી - નાટ્યકારના આ ઉપકરણો રમણભાઈને કેટલા હસ્તગત છે તે આ પરથી જણાઈ આવે છે.

બાછતુ સોગંદુ બનવામાથી બચી શકે, જીવનનો પોતાનો માર્ગ કોરી શકે, કનકપુરની રાજ્યલક્ષ્મી અને લીલાવતીની હૃદયલક્ષ્મીનો અધિકારી બની શકે.

એથી અંક આ નાટકમાં મારી દૃષ્ટિએ પરાકાષ્ઠાનો અંક છે. કિયાનો વેગ તો ત્યાં ફરીને આવે જ છે. પણ રાઈના આતરસંઘર્ષને અહીં એક જુની જ અને નિર્ણાયક બનતી ધાર મળે છે. અત્યાર મુંધી રાઈનો સંઘર્ષ આ હતો - કપટથી કનકપુરની રાજગાદી હાથ કરતી ખરી ? હવે એની સમક્ષ સંઘર્ષ આ આવે છે - લીલાવતી લીલાવતીના પતિ બનવાનું પણ આતી જાય છે એ વિચાર રાઈને અત્યાર મુંધી ન આવ્યો હોય એ અવાસ્તવિક છે, પણ એટલી અવાસ્તવિકતા રવીકારી લઈએ તો રાઈનો આ સંઘર્ષ જુદું પરિમાણ ધોગણ કરતો અવશ્ય લાગશે. પર્વતરાય તરીકે ગાદી પર બેસવું એમાં અવશ્ય કપટ હતું પણ જૂના રાજના પુત્ર તરીકે પોત એ ગાદીનો ઇન્દાર હતો અને જલ્દીએ આ હકીકતનો સ્કેટ કરીને એને કંઈક બાધી પણ લીધો હતો. પર્વતરાય તરીકે લીલાવતીના પતિ થવામાં કપટ તો હતું જ, પણ એ ઉપરાંત લીલાવતી ઉપર પોતાનો કળા અધિકાર પણ નહોતો. ત્યાં સાધન અશુદ્ધ હતું પણ સાધ્ય તો કદાચ શુદ્ધ હતું; અહીં સાધ્ય-સાધન બન્ને અશુદ્ધ છે. અને પોતાની સુજનતા તથા મુશીલતાથી સાવિત્રી અને કમલા જેવા ની-ઉદ્દગમને જીતનાર, ઘડી પહેલાં સ્ત્રીજાતિની અવહેલના નિવારવાની પ્રતિજ્ઞા લેનાર રાઈ લીલાવતી પ્રત્યે આવું ધોર અનીતિ-મય અને અપમાનકારક વર્તન કમ કરી શકે ? પર્વતરાયપણું છોડી દેવાના રાઈના ક્રોધના નિર્જુલમાં આ પ્રસંગ આનીરૂપ બને એ રાઈના સમય ચરિત્ર માથે એકદમ બધેબેસતી વાત છે.

રાઈનો સંઘર્ષ પણ, આથી જ, અહીં એના સંવેદનના કોઈ ભાંગ વતરને સ્પર્શતા અને કંઈક લાગણીમૂલક બનતો જણાય છે.

અભિવ્યક્તિના આગવા મરોડથી થયેલું વાસ્તવચિત્રણ

‘અડોઅડ’, ભાનુપ્રસાદ ૫ ડચા,

પ્ર. વોરા, અમદાવાદ, ૧૯૭૨

પ્રિય ભાનુભાઈ,

આ પત્રમાં હું તમને ‘અડોઅડ’ વિશે કંઈક લખવા ધારું છું. એમ આર ભમાં જ તમને કહી દઉં તો અગસ્ત્ય જાણે દક્ષિણયાત્રા-એથી પાછા ફર્યા હોય એવો તમને ભાવ થશે. પણ કવિતાની અડો-અડ જવું એ વિંધ્ય વળોટવા જેવું કામ નથી શું ? એમાંયે કવિતા-રસમાં ફૂળવું એ એક વાત છે. એમાં તો કવિતા જ પોતાનું કામ કરે. પણ કવિતાનું વિવેચન કરવા જેસીએ ત્યારે કવિતા અડકડ, અણુનમ થઈને ઊભી રહે. એક શિખર પછી બીજું શિખર માથું ઊંચું કરતું આગળ આવે. કવિતાનું વિવેચન એક સાહસયાત્રા બની રે.

પણ મારા પર 'વિશેષ અધિકાર. વરમે પહેલા 'સંસ્કૃતિ'મા એક કાવ્ય - 'ગાંધીના અધો' ૧ - વાગેલું. એના લેખક ભાનુભાઈ પડ્યા તે તમે જ એમ ન્ય રે જાણ્યું ત્યારે કેમે ગિરમય-રોમાય-કુમળકાનો ભાવ થયેલો. આપણે ભણતા હતા ત્યારે તમને ભાષામા રસ છે તે હું જોઈ શક્યો હતો પણ તમારી કાવ્યરચનાની પ્રવૃત્તિ કઈ બાણ્યમાં આવેલી નહીં. તમે કવિ તરીકે તો મારે માટે સામર્થિકતા પાતાં પર જ એકાએક ઊઘડી ઊઠ્યા. અગત મિત્ર સર્જક હોય એના એક વિશેષ મેમાય હોય છે તે સાથે એની સર્જનયાત્રાને, એની વિકાસયાત્રાને નજીકથી નિહાળવાનું પણ મન થાય, એટલે 'અડોચક' વિશે જીણવટથી હું વિચારતો રહ્યો, તમે શું મિદ્ધ કર્યું છે અને શું મિદ્ધ કર્યું જોઈએ એ તપાસતો રહ્યો અને પરિણામે સમય ચરતો રહ્યો

તમારા કાવ્યો વાચતા જોયી પહેલી જાપ તો એ પડે છે કે તમે એમા આપણા તળપદા ગ્રામજીવનને જ બહુધા ગાયું છે. આ તમારા આજના અનુભવની દુનિયા હોવાની શક્યતા ઘણી જોઈ છે. એટલે એને રમરાત્રી દુનિયા - કદાચ એવળાઓની દુનિયા તરીકે ઘટાવવાની રહે. તમે તળપદા લોકજીવનની એવી માર્મિક અને જાંડી રેખાઓ અંગે દેટલીક આકા છે કે તમારા ચિત્તમા એ જીવન કેવું ઘર કરી ગયું હશે એની પ્રતીતિ થાય છે. આ પ્રતીતિ પણ મારે માટે તો નવી હતી.

તમે આલેખેલી દુનિયા બહુધા ગઈ કાલની દુનિયા છે એ ખીંચી ગીતે ખબર દેખાઈ આવે છે. અહીં હજુ કાસ ચાલે છે, પનિતારીઓ મેડા લઈ પાણી ભરે છે, વામળી વાગે છે. આપણા બધા ગામડાં કઈ પૂરા બદલાયા નથી, પણ બદલાવા લાગ્યા છે એનાં કંઈ ચિન્હ અહીં પડ્યા નથી. કૃષિ પર મુકાયેલા મશીનનરમાં ગ્રામીણ દેશર, ઘરગાગા પાણી પહોંચાડતી પાઇપ-લાઈન વિવિધ ભારતી રેવાવતા રેડિયા - ગ્રામજીવનનું આ બદલાયેલું

કવિતામાં ક્યારે જોવા મળશે? જોવા મળશે ત્યારે એ કેવું લાગશે? લોકજીવનની કવિતા સામેનો આ એક પડકાર છે.

ગામડાના પ્રાકૃતિક જગતને અને તળપદો જીવનપદ્ધતિને તમે મુગ્ધતાથી જોઈ છે એ અજ્ઞ રહે તેવું નથી. અહીં સઘળું સુદર અને મધુર છે. અહીં અભાવ, વિયોગ, તરસ છે તો સાથેસાથે આશા, વિશ્વાસ અને સમાધાન છે. કદર્યતા, કરાલતા ને કૂરતા, દુર્ભંગતા ને દુષ્ટતા એવું કંઈ અહીં નથી. ‘સભ્યતા’ એ કાવ્યમાં તમે નગર-જીવનની કૃત્રિમતા અને યાત્રિકતા પર જે કટાક્ષ કર્યો છે તેમાં ગ્રામ-જીવન પ્રત્યેનો તમારો પક્ષપાત પરોક્ષ રીતે વ્યક્ત થઈ જાય છે. વાસ્તવિકતાનો સવાલ જવા દઈએ તો તમને ગમતી એક સૃષ્ટિનું તમે આલેખન કર્યું છે. કદાચ આપણી આજની સભ્યતાનો, જીવન-રાતિનો અસંતોષ આ રીતે વ્યક્ત થાય છે. એના સહભાગી તો સૌ સંવેદનશીલ માણસો બનશે. અને સાટે જ તમારી મુગ્ધ દૃષ્ટિની સૃષ્ટિ પણ એમના ચિત્તમાં વસી જશે.

એમ કહી શકાય કે તમારો મુખ્ય કવિવ્યાપાર લક્ષણોનો છે. આજની કવિતાનો પણ એ મુખ્ય વ્યાપાર છે. અભિધામલક પણ વ્યજના હોઈ શકે છે એ વાત જાણી વીસરાવા લાગી છે. વર્ષો પહેલાં ‘કુમાર’માં કદાચ “કમળી ખેંચે છોગલુ પરુ, જળિયું ગ્રેવે આંખ” એ પંક્તિના લાક્ષણિક પ્રયોગોની મારા ચિત્તે ખાસ નોંધ લીધાનું સ્મરણ છે. પછી આ જાતના લાક્ષણિક પ્રયોગોની સાર્થકતા વિશે પણ હું વિચારતો રહ્યો છું. આપણે ત્યાં લક્ષણોને સાધનભૂત માનવામાં આવી છે. લક્ષણોવ્યાપારથી જો ધ્વનિની દિશા ખૂલતી

કે 'ભળિયામાથી જોતી સ્ત્રી'ને બદલે 'ભળિયું' મૂકવાથી ખરેખર શું સિદ્ધ થાય છે? મને લાગ્યું કે 'ભળિયું' ગ્રામે આખું એ પંક્તિમાં આસક્તિ કે આતુરતાનો જાવ માર્મિકતાથી અને સ્વતંત્રતાથી મૂર્ત થાય છે, એ રીતે એ લક્ષણાપ્રયોગ સાર્થક છે 'કમણી'ના પ્રયોગમાં એવી સાર્થકતા કદાચ નથી, એ એક ઉપચાર બની જાય છે.

તમારા લક્ષણાભ્યાસમાં રૂપક, અતિશયોક્તિ, ક્રિયા કરનારને સ્થાને ક્રિયા, પદાર્થને સ્થાને એના શુભધર્મ, ઘટનાને સ્થાને એનાં સ્થળસમય, આજે જેને આપણે સજીવારોપણ તરીકે ઓળખીએ છીએ તે - એમ અનેકવિધ પ્રક્રિયાઓ જોવા મળે છે. થોડા ઉદા-
હરણોથી વાત સ્પષ્ટ થશે :

રૂપક : તુણની પાંપણ, મો-સૂઝણનાં ગોંદરા, શમણની સાહેલિયું,
મેળાપના દીવા, તાજું હસ્યાનાં ફૂણ તરણાં, છટકવાનાં હરણો,
પવનનાં હરણાં, અંખાન્યદ્વી, તારા મલકયાનું ભોર, ઉમ ગતનાં હરણાં,
નજર-પ ખી વગેરે.

અતિશયોક્તિ આંગણાનું દૂર (= આંગણાના દૂર સમી કન્યા)
દીવાલ પરના ઘોળા તણુ (= કરોળિયાનાં જળા), ભીંતનું મલકી
ઊઠવું (= ઘોળાવાથી ઉજ્જવળ થવું) વગેરે.

ક્રિયા કરનારને સ્થાને ક્રિયા . ગીતની ટોળી (= ગીત ગાતાં
પ ખીઓની ટોળી), ગહેક (= ગહેકતા મોર), રોણુ (= રોત્ત બાળક),
ડેલીમા અકળાતું જોણું (= જોનાર), વાતનું ટોળું (= વાત
કરતી સ્ત્રીઓનું ટોળું) વગેરે.

પદાર્થને સ્થાને એનો શુભધર્મ . રૂપ કે રૂપના રેણુ (= રૂપવંતી
સ્ત્રી), ટીખળ (= ટીખળી સ્ત્રી), છુટાપો (= વૃદ્ધ પુરુષો), ઉતકંઠા
(= ઉતકંઠિત સ્ત્રી), રોક્ષ (= રોક્ષવાળો પુરુષ) વગેરે.

ઘટના કે પદાર્થનાં સ્થળસમય ગગન (= ગગનમાંથી વરસા
વરસાદ), આપાદ (= આપાદમાં વરસતો વરસાદ), ઊઠળતા
ખીલા (= ખીલે બાંધેલા વાહન), ભળિયું (= ભળિયામા

છી), ભસી બઠે કળિયુ' (= કળિયાનાં કૂતરાં) વગેરે.

સજ્જવારોપણ : ચૌટું નવરાત ધૂમતા ચરણોને ઝીલવા અંખે છે, ખારણે કૂદાકૂદ કરે અજવાસ, વીંધી લીલોતરીના પહોડો સુગંધને સોંસરવા ચાલવાના હેવા.

થોડાંક અપદ્ધનુતિનાં ઉદાહરણો મળી આવે છે -

* તુણ, નથી આ તીતીધોડો, ઉલ્લાસ અમારો લસરે !

* કળિયુ ચીતરાંને બોડી જતા અકાશ

એ નથી કપોત - ભોળા ચોરતા.

* ખોરસલીથી ફૂલ નહિ પણ ખૂટે નહિ એમ હળવે ઝરતાં હાસ !
અને થોડાંક અન્યોક્તિનાં પણ - 'રાજના અશ્વો' 'લક્ષ્મણોદ પંખી' ('લક્ષ્મણોદ કાળખી' છાપભૂલ જણાય છે) 'દીવાલમૈયા' 'ખરેલા પીછાની પખીને વિનવણી' વગેરે. 'રાજના અશ્વો' કંઈક સભાન, ગણતરીપૂર્વકની, ખુલ્લી પડી જતી રચના છે, પણ બાકીની ત્રણે રચનાઓ 'વનિપૂર્ણ' છે, એટલું જ નહીં, જીવનના બોડા મર્મને વેધક રીતે-વ્યક્ત કરે છે. સામાન્ય રીતે તમારી કવિતા વર્ણનપ્રધાન છે, એમા આ 'વિચાર'પ્રધાન રચનાઓ જુદી પણ પડી આવે છે આ પણ કવિતાની એક ખેડવા જેવી દિશા છે એમાં શંકા નથી.

તમારી કવિતા એકસાથે વાંચીએ ત્યારે તમારા લક્ષણપ્રયોગોમાં - અને અન્ય ભાષાપ્રયોગોમાં પણ - દેટલીક લઢણો પકડાઈ આવે છે : દટકવાના હરણા, પવનના હરણા, ઉમંગના હરણાં, સોડમનાં ફૂલ, સોડમના એક, સોડમની દેડી. 'ગગન' કે 'નભ'નો લાક્ષણિક પ્રયોગ પણ કીકકીક વપરાયો છે કવિની કવિતામા ઘણી વાર અમુક ચિત્રરૂપનો કસ કાઢવાનો પ્રયત્ન દેખાતો હોય છે. ઉપગંત, કવિ એક જ ચિત્રરૂપને વધારે ઉચિત સદર્શમાં ગોઠવવા પ્રયાસ પણ

એમ લાગે છે. આ પરિસ્થિતિથી બચવા નેવું છે

આમ છતાં, મનમા રમી રહે તેવા ઘણા લાક્ષણિક પ્રયોગો અને વર્ણનરેખાઓ તમારી કવિતા પાસેથી માંપડે છે. કેટલીક લઘુઓને તમારી આગવી છટા તરીકે પણ આસ્વાદી શકાય છે. એટલે થોડી જે રૂઢ બની ગયેલી વસ્તુ બેઠવા મળે છે તે તમારી સમગ્ર કવિતાના આસ્વાદમાં ખાત્ર બાવારૂપ બનતી નથી. વળી આગળ મેં લક્ષણ-પ્રયોગોની સાર્થકતાની વાત કરી હતી તેના મદર્મમાં મને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની શુણ્ણીમૂલવ્યગ્યની વિભાવના પણ યાદ આવે છે. 'ધ્વનિ' આજો હોય અને રમણીયતા વાચ્ય ચિત્રની પ્રધાનપણે હોય એની કાવ્યસ્થિતિની કટપના આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ કહેલી જ છે. તો લક્ષણપ્રયોગમાં પણ 'ધ્વનિ' આજો હોય અને રમણીયતા લાક્ષણિક અભિવ્યક્તિની મુખ્યત્વે હોય એમ પણ બની શકે. 'ધ્વનિ'ના ગૌણત્વવાળી આ રમણીયતા તે શુ એવો પ્રશ્ન જરૂર થઈ શકે, પણ મને લાગે છે કે લક્ષણપ્રયોગથી ખીટું કંઈ નહીં પણ અભિવ્યક્તિની ધનતા સિદ્ધ થતી હોય તો એને પણ એક કાવ્યમત્ય જરૂર લેખી શકાય. દા. ત. “ફૂલને હોઠે ગંધ હસી” એ મને એક ચરસ સઘન લાક્ષણિક પ્રયોગ લાગે છે. તરસ્યા તળાવની વેળુ જ્યારે એમ કહે છે કે “માંલે સુકામળી ભોળી આગળીઓમાં/મીનના ગેમાચ માની એવું” ત્યારે એમાં કેટલીબધી પરિસ્થિતિઓ એકમાથે વ્યજિત થાય છે ! સુકાયેલું તળાવ, એની રેતમાં ફૂળા બનાવતા બાળકો, તળાવને થનો એમની ફૂણી આંગળીઓનો સ્પર્શ, એ બધું સાંજીઓનો સળવળાટ હોય એવો ભાસ, એમાંથી વ્યક્ત થતી તળાવની પાણીની અંખના એક મર્મસભર મનોરમ કટપનાચિત્ર અહીં મર્મયુ છે

અર્થધનતા લાક્ષણિક પ્રયોગથી જ સિદ્ધ થાય એવું કંઈ નથી એક સાદું અભિવાનુ ઉદાહરણ લઈએ “આયળે અડચા આંગ એની / જાણમાં ભડે જાપ !” તમે આગળની કડીથી ગ્રામજીવન મવારના સમયની બે પ્રવૃત્તિઓને બે રીતે સાકળી લીધી છે એ

એક પ્રકારની અર્થઘનતા અહીં પણ સિદ્ધ થયેલી મને લાગે છે.

તમારા લાક્ષણિક પ્રયોગો માત્ર ઘનતાના ગુણવાળા છે એવું નથી, અચારનવાર એ વ્યંજનાસમૃદ્ધ પણ બને છે. 'તરસ્યા તળાવની વેળું'ના એક કલ્પનાચિત્રની વ્યંજનાસમૃદ્ધિની મેં હમણાં જ વાત કરી. ખીજું એક સજ્જારોપણના પ્રકારનું ઉદાહરણ લઈએ : "દ્યો, એકલા ને અણાહરા ઊભા / વાછરું ભેગા કોઢચના ખીલા !" અહીં એકલા ને અણાહરા ઊભેલા ખીલા એ જ કંઈ વક્તવ્ય નથી, એ દ્વારા મૂર્ત થતું કોઢનું ખાલીખમપણું એ પણ વક્તવ્ય છે, પણ એ એકલા ઊભેલા ખીલાના માધ્યમથી જે તીવ્રતાથી વ્યક્ત થયું એ-ભાગ્યે જ ખીજી કોઈ રીતે વ્યક્ત થઈ શક્યું હોત.

સીધીસાદી વર્ણનરેખા પણ સંદર્ભમાં વ્યંજનાપૂર્ણ બની જાય છે એનું એક સરસ ઉદાહરણ નોંધવું જોઈએ. સંદર્ભ માટે આખી કડી ટાકવી જરૂરી છે :

એને આવ્યે તો પીઠ વળગેલો ભાર

ખાઈ, હળવો થ્યે ઊઘડે કલાપ !

ઘરમા હોઈએ ને તોય ખેતરમાં લાગીએ

મૂગા હોઈએ ને લાગે કરતા આલાપ !

કૂપળની જેમ રોજ કોળી તો ઊડીએ

એને અડક્યે લાગે કે થયા ખમણાં !

પહેલાં એક નાનકડો, જલદી ધ્યાનમાં ન આવે એવો વ્યાકરણદોષ નોંધું. ખેતરમાં 'લાગીએ'ની સામે 'લાગે કરતા આલાપ' એ અસંગત રચના છે, 'જાણે કરીએ આલાપ' કે એવું કોઈ વાક્ય બધ બેસે. પણ હવે મુખ્ય વાત. પહેલી પક્તિ વરસાદની ઋતુમાં ડળા કરતા મોરનું વાસ્તવિક વર્ણન કરતી પક્તિ પહેલી દષ્ટિએ લાગે. એ રીતે જોતાં પણ પીઠ વળગેલો ભાર કલાપ થઈને ઊઘડે એમ કહેવામાં ચમત્કાર રહેલો છે. પણ આ પક્તિને માત્ર આ રીતે જોવામાં એની સાર્થકતા નથી. આ પછીની બધી પક્તિઓ ગ્રામ-

લોકના અનુભવ કે સવેદનને વર્ણવતી પદ્ધતિઓ છે. પહેલી પદ્ધતિને પણ એ જ સદર્શમાં ઘટાવીએ તો ? ભારરૂપ, શ્રમરૂપ, અનેક જીવન વર્ષાના આગમને હળવું બને છે, સૌ દર્શનમય રૂપે ખાલે છે એવો સંકેત એમાંથી પ્રગટે.

પાના ફેરવતા અર્થઘર્ષરૂપ પદ્ધતિઓ ઘણી નજરે ચડે છે પહેલા જેમાં વિશેષ અર્થ ન દેખાયો હોય એમાં પછીથી દેખાય છે “એના હાથમાં ફેરવી ધૂળ ન દેખાય / બાઈ, એને હાથે તે જોતે તરણા.” વરસાદના ચાલવાથી તરણા જોતે એ તો સમજાય એવી વાત છે, પણ એમાં વિરોધ એ રહેલો છે કે સામાન્ય રીતે હાથચાલથી જમીન પર કંઈ જીવતું બધ થઈ જાય છે, ત્યારે વરસાદના ચાલવામાં આ વિશેષતા છે. આમ જોતાં, આ વર્ણન એક વ્યક્તિપૂર્ણ વર્ણન બની જાય છે.

પદ્ધતિવિશ્લેષણ હવે હું બધ કરું, પણ મને ગમતી થોડીક પદ્ધતિઓ તો અવતારું

તૃણ, તમે તો ગરજેલા આપાઠતાણુ યૈ મોન લીલેરુ જગ્યા !

(‘લીલો પુરાવો’)

કલગી પરથી વેરી પ્રાચી મહી ગુલમો’ર ને

ગલી ગલકતી કીધી, હાવા જન્મે ચૂપ કુકુટ.

(‘રવિ હજી જોતે’)

કોઈથું ના અધાર ખૂણાનો

ઝીણુકો દાણો પાથરી ગેઠો આસમાં ફૂલો તોર,

આંધ્ર તો હવે સાકડી લાગે

ખેસવી લેશો કોઈ હવે આ ચાર શેઠાની કોર ?

(‘આણું’)

ચહે મૂક ટોડલા

શિશુ સમ હવે તેડી લેવા દિયો લઘુ કાઢિયા !

(‘શરદાગમને’)

મોતીએ પ્રાવેલ મારી બધી નવરાશ

એને ટાડલિયે-બૂલશે,
(‘એવો તે દિ’.)

સીમે વાવેલ અમે સોખતનો છોડવો

ને ઝારડે ઉજ્જગરાનાં ફૂલ ! બોલ, કોને કે’વું ?
(‘કોને કે’વું ?’)

આ થોડાંક પંખીઓ પણ

વનવાસે આવ્યાં હશે આ નગરમાં ?

(‘સમ્યતા’)

તમારાં ઘણાં કાવ્યોમાં પ્રકૃતિ અને પ્રાણ્યના અનુભવો ગૂંથાયા છે. એમાં દેખીતી રીતે જ કેટલાક સર્વસમાન અંશો આવે. પણ, કેટલીક વાર વિશિષ્ટ પરિપ્રેક્ષ્યથી જોવાથી વસ્તુને જુદું પરિમાણ મળતું હોય છે. એ પ્રકારના રચનાવિધાનનાં દૃષ્ટાંતો પણ તમારી કવિતામાં જોવા મળે છે. દાખલા તરીકે, વરસાદ પૂર્વેની પ્રાકૃતિક સ્થિતિનું વર્ણન તમારા એકથી વધુ કાવ્યોનો વિષય બનેલો છે. પરંતુ ‘તરસ્યા તળાવની વેળું’માં વેળુને મુખે વરસાદની ઝબળા મૂકવાથી વાતને પોતાનું એક જુદું કેન્દ્ર મળ્યું છે. પગલાં (‘પગલાં’) કે કેડી (‘વાંકું ચિતરામણ’)ના દોરથી ગ્રામજીવનના કેવા વિવિધ અંશોને તમે ગૂંથી લીધા છે ! એ જ રીતે હથેળીઓના માધ્યમથી પ્રાણ્યના રંગીન અનુભવોનો સંકેત કરવામાં આગવી કાવ્યમયતા પ્રગટ થાય છે (‘હથેળિયુ માં’).

‘બારી’ જેવી તરગલીલાની કહી શકાય એવી રચના તમારી પાસેથી જવલ્લે જ મળે છે. એ તરંગલીલા પણ આસ્વાદ્ય છે, જોકે એમાં ખીજ દડીમાં છે તેવી દુરાકૃષ્ટ કલ્પના - તુચ્છા - માં સરી પડવાનું જોખમ હોય છે. તમને આતુર્ય લડાવવાનું ક્યારેક ગમે છે, છતાં એકંદરે સહજ ભાવની તમારી કવિતા છે. વીગતોને કલ્પનાથી રસવાનું તમને ગમે છે (જે વલણ રૂપકના પ્રચુર ઉપયોગથી સિદ્ધ

થાય છે) છતાં વાસ્તવની અનેક ખારીક રેખાઓ ઝીંઝવામાં તમારી વિશેષતા છે એમ લાગે છે. 'કાન્તકંતુ' ગીત'માં "દાતરડે વળિયુમાં કોઈના જ્યાં વામ" એમ વાસ્તવિક સ્થિતિની એક લાક્ષણિક રેખાથી તમે ઋતુચિત્રને ઉદાહરણ આપો છો. 'સાંજ' કાવ્યમાં ગામડાગામની સાંજનું એક આખાદ ચિત્ર તમે આકૃષ્ટ કર્યું છે એમાંની કેટલીક રેખાઓ તો તમારાં ખીલ્લાં કાવ્યોમાં જોવા મળતી - મળે તેવી છે પણ નીચેની પદ્ધતિઓમાં તમારી વાસ્તવની પકડ મને ખાસ નોંધપાત્ર લાગી

આળસની બે હાટકિયુંના

ઝોટા પરથી ઝળી ઝડી કે

મીઠી ગડાકે ઝાળ !

કવિત્વ કેવળ વાસ્તવિક વીગતાથી અચિત વર્ણનકાવ્યો પણ મળે છે. જેમકે 'સીમાડે'. એની કાવ્યમયતા વિશે પણ શંકા થાય, વેટે નીગતસભરતાનો પોતાનો એક પ્રભાવ હોય છે. પણ તમારાં કાવ્યોમાં માર્મિક દૃષ્ટિથી જોવાયેલું ઘણું જડ છે અને તેથી કલ્પનારસિત ન હોય તોપણ તમારી ઘણી વર્ણનરેખાઓ સ્વભાવોક્તિ કાવ્યનો આનંદ આપે છે સવાર, સાંજ, કારનક, વૈશાખ, વ્રાવણ, શરદ, ગ્રીષ્મ, વર્ષા, વરસાદના આગમન પૂર્વેની ઋતુ, વરસાદ આવ્યા પછીની સ્થિતિ - આમ ઋતુઋતુની પ્રાકૃતિક સ્થિતિને તમે તમારાં કાવ્યોમાં પ્રેરે સન્નિતાથી અને અધિકારપૂર્વક તાદૃશ કરી આપી છે.

તમારાં પ્રકૃતિકાવ્યોમાં જોઈતી નીગતચબરતા જ એટલું ભાવ-વૈવિધ્ય હદાય પ્રણયકાવ્યોમાં ન લાગે. પણ ન્યા પરિવેશની વીગતો કાવ્યના ભાવને વિશિષ્ટ રંગ ઝૂલીક વાગ રંગ છ દાખલા તરીકે, દીવો બળે ને ..'માં છે નો વિગડભાવનું આલેખન, પણ ખારવા-છવનના પરિવેશની ઝૂલીક વાજ્જીક વીગતાને લીધે એને એક વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિ મળી છે. પ્રણયકાવ્યોમાં તમે ગ્રામ નરનારીના મુખ્ય હૃદયભાવોને આલેખ્યા છે. (અને એટલે જ 'અનુનય' જે લુ

શીર્ષક યોગ્ય લાગતું નથી) 'એવો તે દિ'. 'માં ઓરતા તે ગ્રામવધૂના લાક્ષણિક ઓરતા છે. 'વિનવણી'માં અનન્ય પ્રેમસંબંધની દુહાઈ આપી છે તે આપણાં તળપદા રીતરિવાજોનો ચતુરાઈભર્યો ઉપયોગ કરીને. આ બધું નક્કર વાસ્તવિક સૃષ્ટિમાં આપણને મૂકી આપે છે. એ સિવાય 'એ જોણુ'માં નિરૂપાયેલો પ્રથમ પ્રેમનો રોમાંચ, 'હાજરીનો ભાર'માં વ્યક્ત થતો મુઘ્ધ નારીનો સંકાયભર્યો ઉમંગ - આવી ટેટલીક ભાવછટાઓ પણ સ્પર્શી જાય છે. 'ઊપડી કમણી' જેવું કોઈક કાવ્ય તો તમારી બારીક વાસ્તવદૃષ્ટિનો પરિચય કરાવતી ચમત્કારક વર્ણનરેખા પણ લઈને આવે છે :

સાંતી છોડી ગુસ્સાપુસ કરી ગોઠડી ભેરુ સગે
 મોં ભાળ્યાની ચગળી ચગળી, કોઈ મધ્યાહ્નવેળા
 જાયે જેસી ઝગતી ખીડીના ગૂચળામાં ધસતું
 શેઠે જોયુ રૂપ ધૂમસિયુ 'આજ ગાડું' ભરીને
 સોડે બેઠું.

અહીં વિનોદનાં તથા વિચ્છેદ, અપ્રાપ્તિ કે એકલતાની વેદનાનાં કાવ્યો પણ છે, પણ એ બધી વીગતોમાં હું જતો નથી.

તમે માનવજીવનની સઘળી ભાવાવસ્થાને બાજુે ગાવાની નેમ રાખી હોય તેમ વાતસર્યનાં કાવ્યો ક્યાં છે અને વૃદ્ધત્વની મનોદશા પણ આલેખી છે. એમાં પરપરાના પડઘા સભળાય કે અનુસંધાન દેખાય, પણ તમે કેટલુંક તમારી રીતે કામ કર્યું છે એ પણ દેખાઈ આવે છે 'આપો'માં 'પોળાનો ખૂંદનાર ઘોને'વાળા લોકગીતનો આધાર અત્યંત સ્પષ્ટ છે. પણ "કે હાલરડાનાં રૂપ્યાં કપોત / એને કંઈવા ગગન થોડું આપો" એવી એક નવી ભાવરેખા તમે હિમેરી છે, આગણીની ધ્રુજના સંદર્ભમાં "એમાં કમળ હિગાડી એક આપો" એવી નવી કલ્પના તમે મૂકી છે, અને સાડલાને મેલો કરવાની ગાનને તો તમે પિટસાવીને ક્યાં લઈ ગયા છો ! એને મેલોની એક વસ્તુ બનાવી દેવી છે —

કોરા કડાકે મારા પાલવની ભાત્યમાં

પડવા ઘો પચર ગી કાઢ !

એનાથી ફળકૂલે ઝૂમશે આ બાધણીના

વણુમહોર્યા બાવન સૌ બાગ !

પ્રાચીન લોકગીતને બાણે તમે તમારુ એક નવુ સંસ્કરણ આપ્યુ છે. તમારુ 'ઊગી ગઈ' કાવ્ય બળવંતરાયના 'જૂનુ પિયેરધગ'ની યાદ અપાવે છે. ત્યાં સ્ત્રી બાળપણની સ્મૃતિમાં ખોવાઈ જાય છે, અને એ મોખતીઓ વચ્ચે પતિની મૃતિને પણ બાળવેશે જુએ છે. અહીં વર્ષો પછી વતનને ઘરે જનાર વ્યક્તિનુ ચિત્ત બાળપણમાં પહોંચી જાય છે અને ભેરુનો સાદ સંભળાય છે. "લે ચાલ, તારા લઈ બેય મોર / માટી તણા શેરી મહી ?"

વૃક્ષવની મનોદશાને વર્ણવતાં તમારાં ચારે કાવ્યો મને નોંધપાત્ર લાગ્યાં છે. 'હવે થાય કે'માં વર્તમાન સ્થિતિનો વિષાદ છે. એમાં "અરે, વટાચુ" વન તોયે કા વધ્યા કરે અધારુ ?" એ છેલ્લો વિરોધમૂલક ઉદ્ગાર અસરકારક છે. 'બધુ ચણી ગયા' માં અતીતની મધુર સ્મૃતિમાં ખોવાઈ જવાની ઘટના છે અને એ સંદર્ભમાં બાજુના ખેતરના રખોપિયાની ઉક્તિ - "બધુ" ચણી ગયા પ ખી, ડોઆ । લિયો ઝટ ઘા દિયો ।" - ખોવાયેલી જિંદગીનો માર્મિક સંકેત કરે છે. 'અરે ત્યા તો'માં બાળકના સર્ગે બાળભાવમાં સરી જતા વૃક્ષવની વાત છે, તો 'ચહુ' ન રસ ધક્કોનો 'મા જીવનના રસો હવે સીધા નહીં', પણ સંતાનોની દ્વારા લેવાની વાત વડ-કિસલયના રૂપકથી મૂકી છે. વિચારની આ અમત્કૃતિ છતાં કાવ્ય સમગ્રપણે સભાન રીતે ગોઠવાયેલુ લાગે છે

આસપાસના જગતને આંખ વિના પણ કેવું સંવેદી શકાય છે એની વિસ્મયપૂર્ણ કહાની એમા છે

છેલ્લે તમે કશાક જીવનવિચારને રજૂ કરતી 'કેટલીક' કૃતિઓ મૂકી છે. એની થોડી વાત હું આગળ 'કરી ગયો છું'. તમે અન્યોક્તિ કે પ્રતીકરચનાથી વિચાર મૂક્યો છે અને વિચારને ગૂઢ રાખ્યો છે ત્યાં એ રચનાઓ વધારે સફળ થઈ છે. કાળના, અસ્તિત્વના, મૂળ સ્વરૂપના - એમ જીવનના મૂલ પ્રશ્નો એમા પડેલા છે એ રીતે પણ એ રચનાઓ ધ્યાન ખેંચે છે.

તમે કાવ્યના જે વિવિધ પ્રકારો ખેડ્યા છે એમાંથી ગીત તમને સૌથી વધુ ભાવતો અને ફાવતો પ્રકાર છે. છંદોબદ્ધ અને અછંદસ બંને પ્રકારની રચનાઓ પણ તમને સિદ્ધ છે. થોડાંક સોનેટોમાં ઘાટ એક દરે સુધક રીતે જીત્યો છે. ગઝલ તમારો પ્રિય કાવ્યપ્રકાર નથી અને એમાં નોંધપાત્ર અંશે પણ ઓછા છે.

તમારી કવિતામાં ક્યાંક અભિધાપરાયણતા છે, ક્યાંક સભાન સાયાસ વસ્તુવિચારનિરૂપણ છે, ક્યાંક વિચારવસ્તુ કશી ચમત્કૃતિ વગરના છે, ક્યાંક શબ્દાળુતા છે, ક્યાંક કાવ્યનું આયોજન શિથિલ છે, - કેટલાક નબળા, કેટલાક કિલ્લેટ કાવ્યો પણ જડી આવે છે. પણ એની વીગતે ચર્ચા કરવી આ પત્રમાં શક્ય નથી. એ વિશે રૂબરૂમા જ ક્યારેક અવકાશે વાત કરીશું. પણ મારે જે કહેવું છે તે તો એ છે કે આવું 'કેટલુંક' છતાં તમારી કવિતામા ઘણા રસતરવો મને જણાયા છે, જેમજેમ તમારી કવિતા વધારે વાચતો ગયો તેમતેમ એની રસવત્તા વધુ પ્રગટ થતી થઈ છે અને થોડાક કાવ્યો નબળાશિષ્ય સુદર પ્રતીત થયાં છે 'અડોઅડ'ના કવિ મારા મિત્ર છે એ હકીકતે ગૌરવ અનુભવી શકાય એવું કામ અવશ્ય થયું છે. અભિવ્યક્તિના આગવા મરોડથી, નુકસ નિરીક્ષણથી તમે વાસ્તવનું જે તાદર્ય ચિત્રણ કર્યું છે એ જ એક મોટી મતાવપ્રદ ઘટના છે.

દુનિયામાં વિસ્તરે એવી આશા વ્યક્ત કરવાનું જરૂર મન થાય.

મે શરૂઆતમાં કહ્યું હતું તેમ કવિતાને પૂરેપૂરી પામવાનું કાર્ય ધણું મુશ્કેલ છે. હું 'અડોઅડ'ની ખરેખર છેલ્લો અડોઅડ જઈ શક્યો છું. એ તો તમે કહો ત્યારે. પણ મારો આ પ્રયાસ તમને બહુ અસંતોષકારક ન લાગે, અગત્ય ખાલી હાથે જ પાછા આવેલા ન લાગે તો બસ.

[તા. ૧-૬-૭૮; 'અથ', જુલાઈ ૧૯૭૮]

આધુનિકતાવાદી નહીં, પણ આધુનિક વાર્તાઓ

‘બહાષ્ટ હોર્સ’, સુધીર દલાલ,—

પ્ર. વોરા, અમદાવાદ, ૧૯૭૦

‘બહાષ્ટ હોર્સ’ની બે-એક વાર્તાઓ અન્ય સંચયોમાં લેવાયેલી ધ્યાનથી વાંચવાનું બન્યું હતું અને ખૂબ ગમી હતી. અન્ય વાર્તાઓ ક્યાંક સામયિકોમાં કદાચ વાંચી હોય પણ એનું આજે સ્મરણ નથી. આજે ‘બહાષ્ટ હોર્સ’ એ આખો વાર્તાસંગ્રહ એકસાથે વાંચવાનું થતાં ઘણી પ્રસન્નતા થઈ. એક સમર્થ વાર્તાકારની દૃષ્ટિ અને કલમ એમાં મને દેખાઈ. માનવજીવનમાં મર્મરહસ્યભરી એવી ઘણીયે ક્ષણો આવીને સરી જતી હોય છે, જેમને સામે ધરીને જોઈ શકીએ તો ખરેખર રસપ્રદ નીવડે; એવી ઘણીયે સંવેદનાઓ જાગીને વિલીન થઈ જતી હોય છે. જે આપણી સ્મૃતિ અને કલ્પનામાં રમી રહે એવી હોય છે — જે આપણું આપણું ચિત્તમાં એને ઝીલી લઈએ તો. સુધીર દલાલની ચક્રોર નજર આસપાસના વિશાળ જીવનમાંથી આવી ક્ષણો અને સંવેદનાઓ ઝડપી લે છે અને એમની કલમ એ શ્રેણી અને સંવેદનાઓને વાર્તાની રીતે આપણી સમક્ષ મૂકી આપે છે.

આપણી વાર્તાસૃષ્ટિ સ્ત્રીપુરુષસંબંધના એક કુંડાળામાં ભમતી. ઘણી વાર લાગે છે. વિશાળ જીવનની અને એમાં ઉદ્ભવતી અનેક-વિધ ભાવક્ષણોની એમાં ઉપેક્ષા થાય છે. વાર્તાકારની સંવેદનપટુતા અને કલ્પનારસિકતાની કુંઠિતતાનો પણ એમાં ભાસ થાય છે. એ સ્થિતિમાં ત્રી સુધીર દલાલે વિશાળ જીવનમાંથી જે વિવિધ પ્રકારની ભાવજાગ્રો ઝડપી છે તે એક અભિનંદનીય ઘટના લાગે છે અહીં ઇતિહાસ, ખગોળ, દિવ્ય, અખખાર અને સ્વપ્નમાં જોયેલા કુંડાળને

માફાત્ જોવાની ઝખનાને તથા એ ઝખના વણુચ તોપાયેલી હોવાના વિષાદને વ્યક્ત કરતી વાર્તા છે ('પક્ષી') અને પરદેશમાં પરણી જઈ સ્થિર થયેલી વ્યક્તિના ચિત્તમાં 'દેશ' કેવો ભરાયેલો પડ્યો છે એનું હૃદયસ્પર્શી ચિત્ર આકતી વાર્તા પણ છે ('બહાઈ દોસ્'). એકની એક પુત્રીના જીવનમાં પણ જેનો અમામ નથી એવી વ્યસ્ક માતાની એકલતાની વેદનાને લેખક વાર્તાવિષય બનાવે છે ('અન ત મુસાફરી') અને પાતાનો ઉમરને બદલવાના તથા જરાનિવારો સાથે એકરમ થવાના વૃદ્ધ માણુચના મરણિયા પણ નિરર્થક પ્રયાસની પણ કથા કરે છે ('છોકરાઓ') અત્યંત ઝખનાની ('આશાની હી વક્તી') તેમ જ તાત્કાલિક મૃતિની ('એક સાગર') વાર્તાઓ આપણને અહીં મળે છે અને જાહેરજીવન ('કાયર'), જુગાર ('ચાલ, અ બાજી જલુ છે?') અને જીવન ('.. યના છે')ની જીવનભાવની દુનિયાઓમાં લેખક આપણને લઈ જાય છે.

સ્ત્રીપુરુષ સંબંધનું તત્ત્વ જેમાં રહેલું હોય એવી વાર્તાઓ આ સંગ્રહમાં નથી એવું નથી, કીકકીક સંખ્યામાં છે, પણ બધે જ એવો કાંઈક વિશેષ દર્શિકાણ ભળેલો છે, જે એ વિષયને પણ નવું પરિનાણુ બને છે. 'હડતાળ'માં ડિગ્રેવચના જીતીય આર્પણના પ્રથમ રોમાચની વાત છે, તે 'તમને અમન્ય છે?'માં અણુધ બાળાના બાવનહજ બોળપણથી 'પ્રેમ'ના કહેવાય એવા પ્રગ્નને જોવાયેલો છે. 'અપેક્ષા'માં ડિગ્રેવની અકાચશીલ સુખ મન સૃષ્ટિ છે, પણ એને વારતવની બમિ તરફ વાળવામાં આવી છે. ખીજી બાજુથી, 'ચાદ' જેવી વાર્તામાં મનમાં જીડે ધરખી દીવેથી પત્નીપ્રેમનો લાગણી, વગે પક્ષી, પ્રસંગ મળતા, પ્રરકૃષ્ટિ થઈ જાઉં છે તેનું માર્મિક આશ્રયેનું છે.

રાતે તો અંધ સુપ્રિયા અને નાના ભાઈને પરદેશ મોકલવા માટે એ અંધ કન્યા સાથે પરણનાર રજનીના સંબંધની એ વાત છે, સુપ્રિયા પ્રત્યે જગતા રજનીના પ્રેમની વાત છે. પણ એ વાર્તાને સુપ્રિયાનો ઉત્કટ જીવનરાગ એક જુદું જ મૂલ્ય અર્પે છે. રજનીના પ્રેમ સુપ્રિયા જીતી શકે છે એનું કારણ પણ એનો આ ઉત્કટ જીવનરાગ જ છે. વાર્તાને અંતે આપણા મનમાં તરવરી રહે છે ઉત્કટ જીવનરાગથી ભરી સુપ્રિયા. લેખક પણ ‘સુપ્રિયા’ નામના એક ચરિત્રને રજૂ કરવા માગે છે એ વાર્તાના શીર્ષક પરથી સૂચિત થાય છે.

‘કબૂતરો’માં સમીર મંજુને યુગ્મન કરે છે એ ઘટનાનું મહત્ત્વ નથી, પણ સ્ટેટ્સ, ઇસ્ત ખુલ, દરિયાઈ મુસાફરી, રુલેટ, સુદરીઓ ના દીવાસ્વપ્નોમાં રાયતો સમીર મુખર્જીના માળાની અગાસીમાં, જીખડી ગયેલા પોપડાવાળી કેબિનની દીવાલની બાજુમાં, સડેલા ચોખા ચણતા કબૂતરોની સાક્ષીએ, લોટથી ખરડાયેલા ફોકવાળી મંજુને યુગ્મન કરે છે એ અગત્યની ઘટના છે. એટલેકે રવખન અને વાસ્તવનો એક તીવ્ર વિરોધ, વાસ્તવને તિરોબૂત કરતો પ્રબળ તરંગવ્યાપાર અને એમાં પ્રચન્ન રહેલી કરુણતા એ વાર્તાનું વક્તવ્ય છે.

‘વર્ષગાઠની ભેટ’ અને ‘કાંકરિયાને બાંડડે’ પણ સ્ત્રી-પુરુષનાં બે પાત્રોને અવલખીને ચાલતી હોવા છતાં ચીલાચાલુ પ્રેમકથા નહીં લાગે. એકમાં પાંચ વર્ષના લમજીવન પછી સગર્ભા બનેલી સ્ત્રીના રોમાંચ અને હિમ્મતને વાર્તાવિષય બન્યો છે, તાંબીજીમાં બે દુ બિયારા

જગતમાં 'આજ'ની મુદ્રા પણ છે, એ અર્થમાં એ 'આધુનિક' છે, છતાં એ 'આધુનિકતાવાદી' નથી. આધુનિકતાવાદી સાહિત્યમાં નેવા મળતા હતાશા, વિચિત્રતા, હેતુગતતાના ભાવો અહીં નથી. વેદનાની વાતો અગ્રય છે, પણ લેખક જીવનના હર્ષ અને શોક ખ નેનો સ્વીકાર કરે છે એ દેખાઈ આવે છે. કદાચ લેખકની જીવન પ્રત્યેની વિધાયક દૃષ્ટિ છે એમ પણ કહી શકાય. 'સુપ્રિયા' 'અપેક્ષા' 'વર્ષગાંઠની ભેટ' 'કાંકરિયાને બાકડે' અને 'યાદ' જેવી વાર્તા પણ આપણને એનો સંકેત કરે. અહીં 'છોકરાઓ' કે 'યાદ' જેવી વાર્તાઓમાં લેખકે વિલક્ષણ લાગણીઓ સાથે કામ પાડ્યું છે પણ એ લાગણીઓની સંભવિતતાનો આપણ સહજપણે સ્વીકાર કરી શકીએ એવું છે. આધુનિકતાવાદી વાર્તાઓમાં જે એકદમ વૈયક્તિક કહેરાય એવા મનોભાવો આલેખાતા હોય છે એવું અહીં નથી.

આધુનિકતાવાદી નહીં છતાં આ વાર્તાઓ આધુનિક સમયની પ્રણય છાપ લઈને આવી છે. 'પછી'ની પરદેશપ્રવાસની ઝંખના, 'બ્લાઇટ હોર્સ'ની પરદેશમાં વસેલા માણસમાં જાગતી 'દેશ'ની સ્મૃતિ, 'કબૂતરો'માં મમીરના મનમાં ભરાયેલી પરદેશની સૃષ્ટિ આધુનિક સમય-અર્થ સ્પષ્ટ રીતે ઉપસાવે છે. એ ઉપરાંત, ખીજ ઘણી વાર્તાઓમાં પણ પાત્રોના રહેણીકરણી અને વિચારવાણી, પદાર્થો અને પરિવેગમાં આજનું જીવન ઘણકયા કરે છે. 'આશાની ઢીંગલી' 'વર્ષગાંઠની ભેટ' 'છોકરાઓ' જેવી વાર્તાઓ નેવાથી આની પ્રતીતિ થશે. લેખકની પોતાની ભાષા પણ 'આજ'ની મુદ્રા લઈને આવે છે. શહેરો મધ્યમ વર્ગના રોજિંદા વપરાશની સુધક ભાષા. કહેવું જોઈએ કે સમયની વારતવિક્રતા સ્વાભાવિક રીતે અને ઔચિત્યપૂર્વક લેખકે આક્રી વિનિયોજ્ય છે. કયાય દંખાડો કે ડાળ નથી અને જે માનવ-સ વેદનને લાયક કરીને વાર્તા રચાતી હોય છે, તેના તરફ લેખકનું અગ્રય લક્ષ રહે જ છે.

વાસ્તવની પકડ આ લેખકનું એક મોટું બળ છે. દરિયાકિનારો

હોય, મુંબઈનો માળો હોય કે જુગારખાના તરીકે વપરાતી વખાર હોય - લેખક થોડી રેખાઓથી પણ એ દુનિયામાં આપણને મૂકી આપે છે. હડતાળ કે જન્મદિવસની પાર્ટી - લેખક એકસરખી સંજ્ઞતાથી એને તાદ્દશ કરી આપે છે. પણ વધારે ધ્યાન ખેંચે છે માનવવ્યવહાર અને મનોવ્યાપારની લેખકની ઊંડી સૂઝ. આ વાસ્તવની ખીજ ભૂમિકા છે. લેખકે ભદ્ર વર્ગ, મધ્યમ વર્ગ અને નીચલો વર્ગ - બધા વર્ગના જીવન સાથે ઘણી સંજ્ઞતાથી કામ પાડ્યું છે. 'તમને સમજાય છે?' એ પાર્ટી આ ખીજ ભૂમિકાના વાસ્તવના એક નમૂના તરીકે જોવા જેવી છે. બાર વર્ષની કન્યા સવિતા, પિતા સા રૂપેડીનો પગારદાર, ત્રણેક ભાઈભાંડુ. - સવિતાને એક શેઠને ત્યાં નોકરીએ મૂકવી પડે છે. નોકરીએ મોકલતા પહેલાંની સાજ-રાતનું કુટુંબચિત્ર તો ભારે સમજદારીથી આલેખાયેલું છે. મા-બાપના અંતરમાં જગતી સૂક્ષ્મ લાગણીઓ લેખકે ઝીલી છે, અને વધારે વિસ્મયકારક બાબત તો એ છે કે, સવિતાની નજરે એને આલેખી છે. વાર્તા આખી જ સવિતાને મુખે મુકાયેલી છે. એના વિચારો, એની વાણી, એની કથનરીતિ બધું જ બાર વર્ષની એક અબુધ બાળાને છાજે એવું છે. 'હડતાળ'માં ભાણિયાના અને 'અપેક્ષા'માં શશાંકના મનોવ્યાપારોમાં પણ ફટલીબધી સાહજિક પ્રતીતિકરતા છે.

છે એ આ વાર્તાઓ આપણને બતાવે છે. 'યાદ' આના એક ઉત્તમ નમૂનો છે. પતિપત્ની છૂટા પડ્યા છે. અઠાર વર્ષે પુત્રી એકલા રહેતા પિતાને ત્યાં આવે છે. પિતાના ધરની દશા એમની એકલતાની, એમના ભય જીવનની યાદી ખાય છે. પિતા અણુધારી રીતે પુત્રીને આવેલી જોઈને ક્ષોભ અનુભવે છે. પુત્રીને એ 'તમે' કહીને બોલાવે છે, 'તું' જલદી જાણે ચડતું નથી પોતાનો બાથરૂમ પુત્રી વાપરે, પોતાના ઓરડામાં ખીજું કોઈ સૂવે એમાં એને કંઈક વિચિત્ર, પાપ જેવું લાગે છે। પુત્રીના દેખાવમાં, એની હરએક ક્રિયામાં એને પત્નીના અણુસારા આવે છે. એ વ્યાકુળ બને છે અને વ્યાકુળતાને દંદતાથી સંયમિત કરે છે. પણ રાતે યાદનીના પ્રકાશમાં બહાર બિલેલી સરિતા(પત્ની)ના ભાસ થાય છે અને 'અહર આવને' બોલી જવાય છે. પુત્રી પિતા પાસે જાય છે અને 'મમ્મીએ તમને યાદ કહેવડાવી છે' એમ કહે છે ત્યારે 'એ કેમ ન આવી?' એમ એનાથી બોલી જવાય છે. શ્રી દલાલે અદ્ભુત રીતે એક અણુધારી પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલા પુરુષના મનના આતરપ્રવાહોને અહીં ઝીલ્યા છે અને એની ગૂઢ વ્યથાને ધરગથ્ય વાર્તાશીપ અને પ્રસંગચિત્રણ દ્વારા સમર્થ રીતે વાચા આપી છે 'બહાઇટ હોર્સ'ના ધીરુભાઈનો અને 'છોકરાઓ'ના નટવરલાલની પણ હૃદયમાં ભરેલી લાગણીઓ આ રીતે એમનાં વાણી-વર્તન દ્વારા જ સાહજિક રીતે વ્યક્ત થઈ છે.

દલાલ પામે વાર્તાચિત્રનાની એક પોતીકી રીત છે એ સીધી રીતે વાર્તા કહે છે. પાત્ર, પ્રસંગ, પરિસ્થિતિને તટસ્થ રીતે રજૂ કરતા જાય છે અને પોતે કયાંયે વચ્ચે આવતા નથી વાર્તાશીપની રીતે વાર્તા ચાલે છે. એમાં સૂચક વળાંક હોય છે, પણ લેખક બોલકા યઈને એને પ્રગટ કરી દેતા નથી. વાર્તાને અતે ઘણી વ સૂકેટ આવે છે, તેમ જતાં એ સૂકેટ પર વાર્તાના સઘળા મહાર હોતા. વાર્તા સમગ્રપણે આસ્વાદ્ય હોય છે. દાખલા તરીકે 'વર્ષ ભેટ' જેવી વાર્તા જુઓ. વાર્તાની નાયિકા આજે કંઈક ખુશ

માં છે. એના પતિની આજે વર્ષગાંઠ છે પણ એ એનું ખરું કારણ નથી. ખરું કારણ તો વાર્તાને અંતે પ્રગટ થાય છે, જ્યારે એ એના પતિને કહે છે કે આવતી વર્ષગાંઠે તું ચાર મહિનાનો પાપો હોઈશ. આ હકીકતના સૂચનો તો લેખકે વાર્તામાં ઘણાં વેચ્યાં છે - નાયિકાને માટે પતિને ભેટ આપવાનો મૂંઝવતો પ્રશ્ન બકલી ગયો હતો, જિ દગીમાં પહેલી વાર આટલાંબધાં પંખીના કિલકિલાટ એ સાંભળે છે, કામવાળીને ખાવાનું આપે છે - એને 'દિવસ' છે એમ કહીને, કનક બાળબચ્ચાંવાળાઓની મશ્કરી કરે છે ત્યારે એ એને રોકવા મથે છે - વગેરે. વાર્તામાં આસ્વાદ્ય તો છે નાયિકાની પ્રુશમિબ્બળ. રચનાનું ચાતુર્ય એમાં જરા રંગ આવે છે.

‘આગતુક’માં એકલવાયી સ્ત્રીને આંગણે આવેલા માણસનું વર્તન ફરી જ્ય છે એનો પૂરો ઘટસ્ફોટ તો છેલ્લે થાય છે (એ જરા નાખળી રીતે થયેલો છે) પણ ધરના પુરુષની છખી જોયા પછી એનું વર્તન બદલાય છે એવો એક સંકેત તો લેખકે વાર્તામાં મૂક્યો છે. દલાલ અતની ગોટ માટે વાર્તાને અવાસ્તવિક કે અસ્વાભાવિક નહીં બનાવે. રહસ્યને સહજ રીતે ગોપિત-સૂચિત રાખવાનો કલાકસખ એમને વરેલો છે. ‘આગતુક’ વાર્તા છેલ્લા સ્કોટથી ખીલે બધાય છે, પણ એની વાર્તા તરીકેની હસ્તી કેવળ એના પર આધાર રાખતી નથી, એક રોમાયક પરિસ્થિતિના અને આગતુકના ભેદી વર્તનના આલેખનમાં વાર્તા રહેલી છે.

માં છે. એના પતિની આંખે વર્ષગાંઠ છે પણ એ એનું ખરું કારણ નથી. ખરું કારણ તો વાર્તાને અંતે પ્રગટ થાય છે, જ્યારે એ એના પતિને કહે છે કે આવતી વર્ષગાંઠે તું ચાર મહિનાનો પાપો હાઈશ, આ હકીકતના સૂચનો તો લેખકે વાર્તામાં ઘણાં વેચ્યા છે - નાયિકાને માટે પતિને ભેટ આપવાનો મૂંઝવતો પ્રશ્ન ઊઠી ગયો હતો, જિંદગીમાં પહેલી વાર આટલાંબધાં પંખીના કિલકિલાટ એ સાંભળે છે, કામવાળીને ખાવાનું આપે છે - એને 'દિવસ છે' એમ કહીને, કનક બાળબચ્ચાંવાળાઓની મસ્કરી કરે છે ત્યારે એ એને રોકવા મથે છે - વગેરે. વાર્તામાં આસ્વાદ્ય તો છે નાયિકાની પ્રુશમિભળ. રચનાનું ચાતુર્ય એમાં જરા રંગ આણે છે.

'આગતુક'માં એકલવાયી સ્ત્રીને આંગણે આવેલા માણસનું વર્તન ફરી બળ્ય છે એનો પૂરો ઘટસ્ફોટ તો છેલ્લે થાય છે (એ જરા નબળી રીતે થયેલો છે) પણ ધરના પુરુષની છખી જોયા પછી એનું વર્તન બદલાય છે એવો એક સંકેત તો લેખકે વાર્તામાં મૂક્યો છે. દલાલ અંતની ચોટ માટે વાર્તાને અવાસ્તવિક કે અસ્વાભાવિક નહીં બનાવે. રહસ્યને સહજ રીતે ગોપિત-સૂચિત રાખવાનો કલાકસખ્ય એમને વરેલો છે. 'આગતુક' વાર્તા છેલ્લા સ્ફોટથી ખીલે બધાય છે, પણ એની વાર્તા તરીકેની હસ્તી કેવળ એના પર આધાર રાખતી નથી, એક રોમાંચક પરિસ્થિતિના અને આગતુકના ભેદી વર્તનના આલેખનમા વાર્તા રહેલી છે.

'પછી'માં પણ અતે જે ઘટસ્ફોટ આવે છે કે પતિપત્ની પરદેશ ગયેલા નથી, તે જરૂર ચમત્કારક છે, વિષાદનો વળાંક આપવા માટે અનિવાર્ય પગલું છે, પણ પતિપત્ની વચ્ચે પરદેશપ્રવાસનો કૃતક સંભારણાસંવાદ જે રીતે લેખકે નિભાવ્યો છે એમાં વાર્તાની સ્વાર્થકતા છે. આ રીતિથી જ એ બન્નેની પરદેશપ્રવાસની આસક્તિ દેટલી લાંડી છે એ પ્રગટ થઈ શકે. આ વાર્તા શ્રી દલાલનું એવું રચનાચાતુર્ય બતાવે છે - જે રચનાચાતુર્યને દલાલની વાર્તાઓમાં

જઈએ એવી શક્યતા છે. પણ કહેવું જોઈએ કે આ લેખક પાસે એક સાચા વાર્તાગારની દૃષ્ટિ અને કલમ છે. એ જે રીતિમાં લખે છે એમાં એમનું પૂરું સામર્થ્ય છે અને આ રીતિ વાર્તાની રીતિ નથી એમ કોઈ નહીં કહે. સગ્રહતી એકબે વાર્તાઓ પ્રત્યે નહીં પણ ઘણી વાર્તાઓ પ્રત્યે અભ્યાસીઓનું લક્ષ્ય ખેંચાવું જોઈએ એમ લાગે છે.

યુનિવર્સિટીઓમાં પાઠ્યપુસ્તકો નિયત કરનારાઓનું આ પુસ્તક તરફ લક્ષ્ય ખેંચાયું હોય એમ લાગતું નથી. એમાં ઝાઝી નવાઈ નથી અદ્યતન સાહિત્યકૃતિઓને આપણા અભ્યાસક્રમમાં ઘણું ઓછું સ્થાન મળે છે પણ જ્યારે અદ્યતન સાહિત્યકૃતિ નિયત કરવાનો વિચાર થાય છે ત્યારે અભ્યાસસમિતિઓ મૂઝવણમાં પણ પડતી હોય છે. વિદ્યાર્થીઓના હાથમાં કશી અવઢવ વિના મુકી શકાય એવી ઉત્તમ કૃતિઓ કયાં ? મને લાગે છે કે ‘વ્હાઈટ હોર્સ’ જીવનની જે માર્મિક સમજ, આધુનિક સમયની જે સહજ સપ્રજતા, વાર્તાની જે શુદ્ધ કલા, અભિન્યક્તિની જે હૃદયગમ સકાઈ લઈને આવે છે તે વિદ્યાર્થીઓને જીવનની, સાહિત્યની અને દ્રશ્ય વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપની સમજ ફેળવવામાં ઘણું મદદરૂપ થાય તેમ છે. એ સિવાય પણ આ પુસ્તક અભ્યાસપાત્ર બનવાની ક્ષમતા જરૂર ધરાવે છે.

[‘બુદ્ધિપ્રકાશ’, મે ૧૯૭૮]

વર્ણન તેમજ ભાષામાં જે કવિત્વ લહેરાતું હતું તે અહીં નથી. સુન્દરમ્ લેખક તરીકે પ્રગટ થતા હતા, આ લેખક વાર્તાના જાણે કથક રહે છે સુન્દરમમા સામાજિક પ્રશ્નો કે મૂલ્યોની સભાનતા હતી, આ લેખક એવી સભાનતાથી સદતર મુક્ત છે. લેખકનું લક્ષ સામાજિક પરિસ્થિતિ તરફ નહીં, પણ માણસ તરફ છે. ‘અપેક્ષા’ જેવી કોઈક વાર્તાની રચના હેતુલક્ષી રીતે થયેલી હોય એવી ગંધ આવે છે, બાકી હેતુથી પોતાની વાર્તાઓને લેખકે દૂષિત થવા દીધી નથી એ તટસ્થ દ્રષ્ટાની રીતે લખે છે. લેખક તો નહીં જ, પણ લેખકનાં પાત્રો પણ નિચારો કે લાગણીઓનું ‘ગાન’ કંચાયે કરતાં નથી પ્રસંગ અને પ્રસંગની સાહજિક પ્રતિક્રિયાઓ વડે જ લેખક વાર્તા રચે છે. માટે જ ફરીને કહેવાનું મન થાય છે કે આ વાર્તાઓ બધા અને પૂરા અર્થમાં વાર્તાનો આસ્વાદ આપતી વાર્તાઓ છે.

વાર્તાલાપની થોડી મોડળાશ છતાં વાર્તા ફિસ્સી પડતી હોય એવું જવલે જ નોવા મળે છે. પરિવેશ, પરિસ્થિતિ અને પાત્રના સમુચિત સંઘટનથી ઘાટદાર વાર્તાઓ – લાક્ષણિક ટૂંકી વાર્તાઓ નીપજી આવે છે. લેખક પાસે વાર્તા કહેવાનો એવો સરસ કક્ષણ છે કે ‘.. થયા છે’ જેવી ભૂતપ્રેતના અનુભવની કે ‘હું એને ન મળ્યો હોત તો’ જેવી ઘટનાચમત્કારવાળી વાર્તા પણ આપણને ખેંચી જાય છે, જોકે ‘હું એને ન મળ્યો હોત તો માં એક રસપ્રદ માનવ ચરિત્ર છે અને માનવમનની એક સહજ નિર્બળતાનો ધ્વનિ પણ છે. વેધકતા અને કલાકસખની દૃષ્ટિએ જાણી ઊતરતી હોય એવી વાર્તાઓ આ આખા સંગ્રહમાં ‘અનંત મુસાફરી’ અને ‘કાયર’ જેવી કોઈક જ મળે છે એ લેખકનું ધણું મોટું જમાપાસુ છે.

માનવમનના અગોચર પ્રદેશોને ખેડવા, ટેકનીકના અવનવા પ્રયોગો કરવા, ભાષાકર્મ પરત્વે તીવ્ર સભાનતા દાખવવી – આ જાતનાં સાહસોમાં આ લેખક પડ્યા નથી તેથી એમની કંઈક હપેક્ષા થવા સંભવ છે. વાર્તાની નિરાડંબરતાથી આપણે છેતરાઈ

જઈએ એવી શક્યતા છે. પણ કહેવું જોઈએ કે આ લેખક પામે એક સાચા વાર્તાગરની દૃષ્ટિ અને કલમ છે. એ જે રીતિમા લખે છે એમા એમનું પૂરું સામર્થ્ય છે અને આ રીતિ વાર્તાની રીતિ નથી એમ કોઈ નહીં કહે. સત્રહની એકએ વાર્તાઓ પ્રત્યે નહીં પણ ઘણી વાર્તાઓ પ્રત્યે અભ્યાસીઓનું લક્ષ્ય ખેંચાવું જોઈએ એમ લાગે છે.

યુનિવર્સિટીઓમાં પાઠ્યપુસ્તકો નિયત કરનારાઓનું આ પુસ્તક તરફ લક્ષ્ય ખેંચાયું હોય એમ લાગતું નથી. એમા ઝાઝી નવાઈ નથી અદ્યતન સાહિત્યકૃતિઓને આપણા અભ્યાસક્રમમા ઘણું ઓછું સ્થાન મળે છે પણ જ્યારે અદ્યતન સાહિત્યકૃતિ નિયત કરવાનો વિચાર થાય છે ત્યારે અભ્યાસસમિતિઓ મૂળવલુમા પણ પડતી હોય છે વિદ્યાર્થીઓના હાથમા કશી અવઢવ વિના મુકી શકાય એવી ઉત્તમ કૃતિઓ કયા ? મને લાગે છે કે ‘વ્હાઇટ હોર્સ’ જીવનની જે માર્મિક સમજ, આધુનિક સમયની જે સહજ સપ્રસતા, વાર્તાની જે શુદ્ધ કલા, અભિવ્યક્તિની જે હૃદયગમ મકાઈ લઈને આવે છે તે વિદ્યાર્થીઓને જીવનની, સાહિત્યની અને ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપની સમગ્ર કેળવવામા ઘણું મદદરૂપ થાય તેમ છે. એ સિવાય પણ આ પુસ્તક અભ્યાસપાત્ર જનવાની ક્ષમતા જરૂર વરાવે છે.

[‘બુદ્ધિપ્રકાશ’, મે ૧૯૭૮]

સચ્ચાઈભરી સંવેદનકથા

‘ચિત્ત’, ધીરેન્દ્ર મહેતા,
લોકપ્રિય પ્રકાશન, ૧૯૭૮

પોલિયોને કારણે અપંગ બની ગયેલા ઉદયની આ વેદનાકથા - બલકે સંવેદનકથા છે. અપંગતાનું પહેલું જ્ઞાન વેદનાનો ચિત્કાર જગાવી જાય એમાં નવાઈ નથી. ચિરાગને ઉદય સાથે રમવા બેસાડીને નહાવા ગયેલી મા આવીને જુએ છે કે વેન્ટિલેટરમાં પડેલો દડો લેવા જતા પટકાયેલો ઉદય પોતાના અશક્ત પગોને સખોસખ તમાચા મારી રહ્યો હતો. આવી હતાશાની ક્ષણો ઊછરતા ઉદયના જીવનમાં પ્રસંગો-પાત્ર અવશ્ય આવે છે, પણ આપણા ચિત્તને સ્પર્શે છે તે તો એનામાં કેળવાતું જતું અપંગતાના સહજ સ્વીકારનું વલણ. ઋતુ અને અમલા બે કન્યાઓ જીવનમાં આવી, પણ એમાંથી કોઈ સાથે જીવનયોગ ન સધાયો એની ગૂઢ વેદના ઉદય અનુભવતો નહીં હોય એવું માની ન ન શકાય પણ ઉદય દયા યાયતો નથી, સહાનુભૂતિ પણ યાયતો નથી. એને જોઈએ છે કેવળ સમાનતાનો સબધ, નિર્વ્યાજ પ્રેમ. એ આત્મનિર્ભર બનીને જીવવા માગે છે, પોતાના પગ પર - ના, પોતાના હાથ પર - કેમકે એ કહે છે તેમ એણે પગનું કામ હાથ પાસેથી લેવાનું છે.

“ચિકિત્સ હોય તોપણ હું કંઈ મારું અપંગપણું દૂર કરવાનું માણુ નહીં” એમ કહેતા ઉદયની કથા વેદનાકથા તો કેમ બની શકે? એણે એક તાટસ્થ્ય કેળવ્યું છે. પોલિયો થયો તે પહેલાંની ઉદયની છબીને આંખમાં ભરીને મા એના ધમધમાટને સ્મરે છે, પણ ઉદયને આ વાતો સાંભળીને રોમાંચ થતો નથી, પેલી

જતો. રાજુના હાથ મંજતી થાળી પર થંભી જતા અને તે બે ઘૂંટણે વચ્ચે માથું ધાલીને હસતું મોં છુપાવતી. તેની લુચ્ચાઈ પારખી ઉદય ખિન્નતો :

‘જો રાજુડી, તારાં વાસણો ધૂળથી ભરી દઈશ હોં !’

હાસ્યના ઘૂંટણે ગળે ઉતારતી હોય એમ રાજુની પાતળી ડોક આગળપાછળ હલતી અને એવા જ પાતળા હાથ ફરી થાળી પર ફરવા લાગતા. ઘોડી વારમાં તો આકાશમાં ચળકતો સરજ રાજુના હાથમાંની થાળીમાં મઢાઈ જતો. ઉદય વિસ્મય પામીને જોઈ રહેતો. તડકા ખાવાથી કંઈ પ્રાણશક્તિ પોતાને મળે છે તેનું ઉદયને લાન નહોતું પરંતુ આ થાળીના સરજના અગમગાઢથી તેનામાં સંચરતી રક્ષિતિ પ્રત્યક્ષ થતી રાજુ તગારીમાં અનેક સૂર્યોને ભરીને ઊભી થતી. જાંચી ચડાવેલી ઘાઘરી, પહોળીપહોળી ચોળી અને જીંથરિયા ધાળવાળી તેની પશ્ચાત્કાયામાથી એ સૂર્યોની છાયા ખરવા લાગતી.”

(પ. ૯-૧૦)

“જનરલ વોર્ડના ટોટ પર સૂતાસૂતાં નિરાશા થઈ આવી કે હવે ઘતની સામે તાક્યા કરવાનું છે કે દીવાલોની સામે જોયા કરવાનું છે. ખારીમાંથી આકાશ દેખાય છે તે પણ એક ટુકડો માત્ર. આકાશની જેમ સમય પણ નીચે જતરી આવ્યો છે અને દીવાલ પરના પોપડાની જેમ આસપાસ ખાઝી ગયો છે. એક રવિવારે સિરદર સ્ત્રીએ એમાંથી દોડાવ્યો. ટ્રાન્કી પર સુવાડીને ખારી પામે લઈ ગયા ફરિંગ જાળી આગળે ઉદયની ચારે બાજુ ઝવાઈ ગયો. પ્લાસ્ટર હોડી બની ગયું અને તરંગ લાગ્યું. મતરના ફીફીલીને એની ઉપર આવવા લાગ્યા. જનરલે એની ઉપર ફીફીલીની સાથેસાથ શંખલા-છીપણાં પણ એની ઉપર પડી આવ્યાં. પ્લાસ્ટરમાં સભરેલી વેદના ફીફીલીને ખિન્નચિન્ન બંધે બંધે અને આખેમા સઘરા રાખેલા સ્વાનો ગળના ને છીપણાં પાનીને વેરાઈ જવા લાગ્યા મધ્યલગ્નનીના મંદિરનાં ઘટરનાં એ ત્યાં નથી ઉદય આકાશના પાસાણમાં

સમુદ્રનો ઘેરો ગભીર રવ ખોળી રહ્યો.” (પૃ. ૨૧૫)

ઉદયનાં પ્રત્યક્ષબોધ, તરંગસૃષ્ટિ અને કવિત્વ જ નહીં, પણ એના ક્ષણક્ષણના તર્કો, વિચારો, મનોભાવો, પ્રતિક્રિયાઓ પણ મર્મ-સ્પર્શી રીતે અહીં આલેખાયા છે :

“દરવાજાની બાજુમાંથી ખિસકોલી નીકળી એના ધક્કોવાગે ને ભમરડો આ બાજુ દદડી આવે, હા ! પણ ખિસકોલીએ તો બારીમાંથી જવા માંડ્યું છતના થાભલા પર જે ચકલીઓ ઝંઘડતી હતી . ઉદયે નજર ખસેડી લીધી : ચકલીઓ શા કામની ? ત્યાં ઉપરથી ખંને એકસાથે પટકાઈને નીચે પડી, તોપણ એકબીજાને છોડતી નથી ! જરા દૂર પડી હોત - પ્લેટફોર્મની પેલી બાજુ - તો ? તો કદાચ ભમરડાને ધક્કોય વાગત !” (પૃ. ૬૧-૬૨)

“આખા શરીરમાંથી આ રીતે લોહી ખેંચી લીધું હોય તો આવી ડ્રેલી શીશી ભરાય ?” (પૃ. ૧૯૩)

“મોંઠમ સાડી પહેરે તો કેવા દેખાય ?” (પૃ. ૧૯૪)

“રહેનારને સોખત આપે એવું એકાંત દરેક ખડમા હાજર જોયું.” (પૃ. ૨૩૪)

“સદર્શ વિના જીવનની રચના શક્ય નથી, એ માનસિક વસ્તુ છે, આશિયાળાપણુ તો બાહ્ય સ્થિતિ છે.” (પૃ. ૨૮૯)

ઉદયનું સવેદન કે પ્રત્યક્ષીકરણ ક્યારેક એની આપગતા સાથે સ્પર્શક રીતે સંકેત પામતું પણ હોય છે :

“અણી કાઢતાંકાઢતાં આંગળીઓ અટકી જતી અને આંખ આકાશમાં મડાયેલી રહેતી. જિઆ ચડી ગયેલા ખાલીખમ નીલ આકાશમાં સમડીઓ મોટામોટા ગોળ ચક્કર માર્યા કરતી. પગને જાંઘા નાખી ઉદય ખેંસી રહેતો અને માતી ખૂસ આવે ત્યાં સુધી જોયા કરતો ” (પૃ. ૧૪)

જેની ગતિ હરાઈ ગઈ છે એ ઉદય ચક્કરો માર્યા કરતી સમડીઓનું દશ્ય કયા મનોભાવથી જોઈ રહ્યો હશે એ આપણે

સહેળે કદખી શકીએ છીએ.

ઉદય ઉપરાંત માનાં સ વેદનો પણ કેટલેક સ્થાને મર્મસ્પર્શી ત્રિત્રણ અને અભિવ્યક્તિ પામ્યાં છે. પિતા - ‘ભાઈસાહેબ’ - નો સ્વસ્થ, અને ઉદયમા આત્મવિશ્વાસ ધેરતો, મિત્રજ આપણને વિશિષ્ટ લાગ્યા વિના રહેતો નથી. યામિનીબહેનનું શાંત ગાંભીર્ય અર્થસભર ભાસે છે. રાજુ, ઋતુ, અમલા, ખુવા, હૉસ્પિટલના ડોક્ટરો, નર્સે, દર્દીઓ અને એમનાં સ્વજનો - બધા પોતાની ડોઈક આગવી છતા લઈને આવે છે અને એકંદરે જીવંત ત્રિત્રણ પામ્યાં છે. આમ છતા આ ઉદયની, અને કેવળ ઉદયની કથા છે એમ કહેવામાં બાધ નથી. અન્ય સઘળા સૃષ્ટિ ઉદયને પ્રગટ કરવા માટેની સાધનભૂત સૃષ્ટિ છે. ઋતુ અને અમલાનું સાધનત્વ તો ઘણું સ્ફુટ છે. મા, ભાઈસાહેબ વગેરે કુટુંબના સંબંધે અનિવાર્યપણે આવતાં પાત્રો છે, હૉસ્પિટલની વ્યક્તિઓ વારતવિક અનુભવના એક ભાગ તરીકે આવેલી છે, તો ઋતુ અને અમલા ઉદયને જીવંતનો એક જુદો જ અનુભવ આપવા, એની સંવેદનાનું એક જુદું જ પરિમાણ પ્રગટ કરવા યોગ્યેલ બાણ પાત્રો લાગે છે.

કથા ઉદયને મુખે કહેવાયેલી નથી, છતા ઘણુંબધું નિરૂપણ ઉદયના પરિગ્રેક્ષ્યથી જ થયું છે. કથામાં જે કંઈ આવે છે તે ઉદયના સ દર્ભે જ આવે છે. ઉદયનો સંદર્ભ દૂર કરીએ તો કશું બિલુ રહી ન શકે. માના સ વેદનો પણ ઉદયના સ દર્ભે અને પિતાનો મિત્રજ પણ ઉદયના સંદર્ભે. ઋતુ અને અમલાના પણ ઉદયના સ દર્ભે સિવાયના જીવનમા લેખક આપણને ભાગ્યે જ ડોકિયું કરાવે છે. એટલે જ પ્ર. ૧૭-૧૮ પર લેખક રાજુના જીવનમાં આવું ડોકિયું કરાવે છે તે અનપેક્ષિત અને ક્ષણતુ લાગે છે.

ઓપરેશન કરવામા આવ્યું તો ઓપરેશનની કિયાતુ આઈ વર્ગુન આવે છે. આવાં વર્ણનો એવી વીગત-પમ દર્શાવી કરવામા આવ્યા છે કે એ અધિકૃતતાની છાપ પાડવા માથે તાદશ વાતવરણ પડ્યું સર્જવે છે, પણ છે એ પ્રવાહપતિત વસ્તુઓ. કથા ત્રણ વિભાગમા વહેંચવામાં આવી છે. તેમાંથી પહેલા વિભાગમાં ઉદયતુ હોરિપટલમા જતાં મુઘીનુ જીવન છે, ખીજામા હોરિપટલમા ગાયેયો સમય આવરી લેવામાં આવેલો છે, ત્રીજામા હોરિપટલમા ત્રણ વિભાગમા ઉદયની આજુ બાજુના પાત્રો બદલાય છે. પહેલા વિભાગમાં છે સા, ભાઈઆદેબ, હુવ ચિરાગ, રાજુ વગેરે, ખીજામા હોરિપટલના ડોક્ટરો, નર્સો, ઈર્ડોઓ અને એમના સ્વજનો તથા યામિનીબહેન, ત્રીજામા છે મુખ્યપત્રો ઋતુ અને અમલા. પહેલા વિભાગમા યામિનીબહેનની, છેલ્લો થોડો ભાગ બાદ કરતા, ગેરહાજરી અને ખીજા વિભાગમાં મા અને ભાઈઆદેબનો અજીવો લાગે એવો જ ઉપયોગ 'ધ્યાન ખેંચે છે. 'વથા કાષ્ઠ ચ કાષ્ઠ ચ સમેયાતે' જેવી આકસ્મિક વસ્તુસકલના આ ભાગે છે. નવલકથાની ગોઠવેલી ગ્યતાને બદલે એ જીવનની આહુતિ અને વધારે અનુરૂપ છે. ઉદયની જાણે કે આ અનુભવકથા છે

જીવનને રજૂ કરવામા પણ લેખક એક ઓક્સ અભિગમથી આલ્યા છે એ તરત દેખાઈ આવે છે. એમણે જીવનની સ્થૂળ હકીકતો-માં, કાર્યકારણની પળોજણમા રમ લીધો નથી, એક સંવેદન-મૃષ્ટિ પ્રત્યક્ષ કરાવવાનું તાકિયું છે. ડોણની માનતા અને કાણુલીવાળાના જેવા પ્રસંગો સમાજનું, સમાજની માન્યતાઓનું એક ચિત્ર અવશ્ય આપે છે પણ લેખકે સામાજિક અશને ઉઠાવ આપનાને બદલે ઉદયની સંવેદનશીલતાને પ્રત્યક્ષ કરાવવામા એનો વધારે ઉપયોગ કર્યો છે. પ્રતીતિદરતાની ચિતા કરનાર લેખક યામિનીબહેનના પાત્રને આમ એકાએક લાગી ન મૂકે. ડોક્ટરી વ્યવસાયમા રહેલું ચાતુ નિકટનું સ્વજન ઉદયને પોલિયો થયા પછી આટલોબધો વખત અળગું રહ્યું હોય એ બંને જ કેમ ? એવો લેખક ઉદયના હોરિપટલવાસ

દરમ્યાન મા અને જાઈસાહેબને એકાદ વખત માત્ર લાવવા ખાતર લવાયા હોય એવું પણ ન કરે, કશા કારણ આખ્યા વિના માખ્યાપનું સ્થાન યામિનીબહેનને લેવા પણ ન દે. પણ આ લેખકનો અભિગમ વાર્તાની શરૂઆતથી જ એટલોબધો સ્પષ્ટ છે કે આ બધી અપેક્ષાઓ આપણે પણ એક બાજુ મૂકી દઈએ છીએ અને લેખકે રચેલી એક ભાવાત્મક સૃષ્ટિમા લીન થઈ જઈએ છીએ.

તો, આ કથાને આપણે આસ્વાદવાની છે એક સંવેદનકથા તરીકે, વારતવની એક ભૂમિ પર જાહેલી સંવેદનકથા તરીકે. સૂક્ષ્મ સંવેદનોથી ભરેલી કથા પ્રસ્તુત કરવામા લેખકને મળેલી સફળતા ઘણી જ નોંધપાત્ર છે. એની પાછળ લેખકના અગત અનુભવોનું બળ હશે, પણ એ ઉપરાંત એમના સહજ કવિત્વની પણ ઘણી મદદ મળી છે ઉદ્યતી આખે દુનિયાને જોવા-સમજવામાં ક્યાંક નાનકડા ઉદ્યતે બદને પ્રૌઢ લેખક આવી બેઠેલા લાગશે, સમગ્રપણે ઉદ્યતી કલ્પનાશીલતા અસાધારણ જણાશે, ભાષામા કવિત્વનો રંગ લાવવાની થોડી સભાન પ્રવૃત્તિ પણ જણાશે, છતાં લેખકની સિદ્ધિનું મૂલ્ય એથી બહુ ઓછું નહીં થાય. 'કેટલાક કલ્પનચિત્રોનું પુનરાવર્તન પણ ધ્યાન ખેંચશે. જેમકે સૂર્ય અને તડકો આ કથામાં કેટલીબધી વાર આવે છે । પણ સભવ છે કે લેખક એને ચૈતન્ય-ઉષ્મા-સ્ફૂર્તિના પ્રતીક તરીકે વિકસાવી રહ્યા હોય. એક આત્મવિશ્વાસ સાથે હોસ્પિટલ તરફ જતા ઉદ્યત અંગે પહેલાં વિભાગને અતે લેખક કહે છે : “ઉદ્યતે જોયું, ધુમ્મસને વિખેગીતે પૃથ્વી સુધી પહોંચતાં સૂર્યના કિરણોને કેટલો વખત લાગે છે .” સૂર્યની પ્રતીકાત્મકતા અહીં સ્પષ્ટ છે.

વહેતા રેગિદા જીવનની નાનીનાની વાતો અને એની તરફ પ્રતિધ્યાઓ આલેખવા માટે લેખકે જે ગદ્યછટા નિપજતી છે એ કાર્યનાયક બનતી લાગે છે. દ્રશ્ય યોગ્યતાનાં વાઙ્મયોથી વાતની મનભાવિગતા આણી બહાર છે અને અગરનવાર પાત્ર, પ્રસંગના મર્મને એકદ અનરકારક ધ્વનિપૂર્ણ વાઙ્મયમા મૂકી આપવાનું પણ

ખન્યું છે. સહજ રીતે આવતી અને છતાં અત્યંત ઉચિત અને અર્થપૂર્ણ લાગતી અલંકારરચનાઓ પણ ગદ્યમાં એક પ્રકારની સાગતીમતા લાવે છે .

“એ સીધી માના ખભા પર તૂટી પડ્યો, માને પોતાને માથે ધમારત પડ્યાનો અનુભવ થયો.” (પૃ. ૬)

“ગરોળીની કપાઈ ગયેલી પૂછડીના જેવું ચૈતન્ય ઉદયના બેઠિ પગોમાં વરતાવું.” (પૃ. ૭)

“સ્કૂલમાં જઈ આવ્યા પછી એની નજર સામે ખેતતાકૂદતા છોકરાઓનું એક દૃશ્ય નાચ્યા કરે છે. એને નાચતા પગ દેખાય છે જોયા ને જોયા થતા જતા પગ કથુક કૂટના સામેલાની જેમ પગડાયા કરે છે.” (પૃ. ૬૪)

“ડેલીની બારીમાં બેસીને કેળાના ડૂંચા ભરતો ચિરાગ ઉદયને જોઈને આખ ફાંગી કરતો. મા જોયું ન જોયું કરીને ડેલીમાં દાખલ થઈ જતા. પરસાળમાં જીભેલા બુવાના શરીરનું વજન એક પગ પર મુકાવું, ખીબ પગનો પગે અધધર થતો, ભવાં જોયા ચડતા આ બધું પાર કરવામાં માના ખભા પરનું વજન વધી જતું.” (પૃ. ૧૧)

“ખલાસ થઈ ત્યાં લગી માએ દરરોજ ખાખ ચોળ્યા કરી. પરંતુ ફરી ક્યારેય એ વાત ઉખેળાઈ નહીં. લાગણીના પોતમાં એને એક વણાટનું રૂપ મળી ગયું... કોઈની સાથે ઉદયના પગની વાત નીકળતી ત્યારે એ વાત સંભારાતી . ડોણ પણ જઈ આવ્યા ” (પૃ. ૩૪)

પાત્ર-પ્રસંગ પરિરિથતિને પ્રત્યક્ષ મૂકી આપવાનું, અને નહીં કે એની સમીક્ષા કરવાનું, કામ લેખકે ગદ્ય પાત્રેથી લીધું છે. તેથી ગદ્યમાં એક જાતની સર્જનાત્મકતાની આબોહવા વરતાય છે. ભાષા પરત્વેની મુગ્ધતાને લેખક દ્વારા સાવ વટી શક્યા નથી અને તેથી “દોરી હસી પડી”, “રિક્તતા રાગળતી દેખાઈ” જેવા સજ્જવારોપણોનો જરા અતિરેકી અને ક્યારેક કૃત્રિમ બની જતો વ્યાપાર અહીં આપણને

જોવા મળે છે. તોપણ નવલકથાની આરવાઘતામાં એના ગદ્યનો ઘણો મોટો ફાળો છે એમા શંકા નથી.

આ એક અનુભવકથા - સ વેદનકથા હોઈ વસ્તુપ્રધાન નવલકથાની ચુસ્તતાની અપેક્ષા આપણે અહીં ન રાખીએ; એક ઘટમાળ ચાલતી હોય એવું એનું બંધારણ આપણે સ્વીકારી લઈએ. છતાં એમાં પ્રસંગ અને વીગતોની પસંદગીના પ્રશ્નો હોઈ શકે. આવા પ્રશ્નો ભલા થાય એવું આ નવલકથામા પણ દેટલુંક જડશે. ખીજો વિભાગ વધારે મોડળાશથી લખાયેલો હોય એવું પણ લાગશે. કાટછાંટથી એગાની વિશિષ્ટ અનુભવસામગ્રીને વધુ ઉઠાવ મળ્યો હોત. આમેય લેખકની નિરૂપણશૈલીમા એવું કંઈક છે જેને કારણે કંઈક વહી જવાનું બને છે.

છતા આ મોડળાશ અસહ્ય ભાગ્યે જ બને છે. આરભમાં માના ખલા પર ઇમારતની જેમ તૂટી પડેલો ઉદય અ તે અમલાની લગ્નગાંઠે ભેટ આપવાની ઢાંગલી લઈને દુકાનનું પગથિયું કૂદી જાય છે - સંતુલન જળવીને. આ સંતુલન શરીરનું જ નથી, લાગણીનું પણ છે, જીવનદષ્ટિનું પણ છે. આ સંતુલનસિદ્ધિમાં ઉદયના આતરિક કવિત્વનો ફાળો છે અને તેથી જ ઉદયની આ સંવેદનાત્મક વિકાસકથા રોમાન્સ અને હૃદયસ્પર્શી બને છે. આવી એક સરચાઈ-ભરી સરસ કથા આપવા માટે લેખક આપણા અભિનંદનના અધિકારી છે.

[તા. ૧૫-૭-૧૯૭૮, 'ત્રંચ', ઓફ્ટો. ૧૯૭૮]

તેજસ્વી દષ્ટિ નહીં, પણ અભ્યાસનિષ્ઠા

‘અખો : એક સ્વાધ્યાય’, ડૉ. રમણલાલ પાઠક,

પ્ર. સાગર પ્રકાશન ટ્રસ્ટ, વડોદરા, ૧૯૭૬

અખા વિશેના ઉમાશ કરના સ્વાધ્યાય ઘણો ઊંડો અને સઘન છે. એ પછી અખા વિશે કંઈ કહેવા માટે ઘણી સજ્જતા જોઈએ. એમ છતાં, અખો એક એવો સભર ભરેલો કવિ છે - વિચાર અને વાણી બન્નેએ કરાને સભર ભરેલો - કે એ એકથી વધુ ઉમાશ કરોને ખમી શકે તેમ છે. ‘છાપા’ની દરેક છાપાનો અર્થ આપતી આવૃત્તિ આપવાની આકાંક્ષા ઉમાશ કર સેવે છે એ હકીકત પણ આ વાતનું સમર્થન કરે છે.

આ સ્થિતિમાં ડૉ. રમણલાલ પાઠક અખા વિશેના વિસ્તૃત સ્વાધ્યાય લઈને આવે એ જ એક અભિનંદનીય ઘટના છે. એમને એક વિશેષ લાભ છે. એમણે અખાની હિંદી રચનાઓનો વીગતે અભ્યાસ કરેલો છે. મૂળ તો ‘સતકવિ અખાઠી જીવની ઔર ઉનકી હિન્દી કૃતિયાંકા આલોચનાત્મક અધ્યયન’ એ એમનો પીએચડીનો વિષય. અહીં એમણે પોતાના મહાનિષ્ઠામાંથી જરૂરી સામગ્રી લઈ, જુજરાતી રચનાઓનો પણ અભ્યાસ કરી એક અલગ ગ્રંથરચના કરી છે.

આઠેક પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલા આ ગ્રંથનું પહેલું પ્રકરણ ‘જીવનવૃત્ત’ કદાચ વધારે ધ્યાન ખેંચે એવું છે, કેમકે એમાં ડૉ. પાઠક અખાના જીવન વિશેની ઉમાશ કરે સ્વીકારેલી કેટલીક માન્યતાઓથી જુદા પડે છે. ડૉ. પાઠક પોતાના હિંદોના અભ્યાસમાંથી કેટલાક આધારો લાવે છે. તેમ છતાં એમની રચાપનાઓ પ્રતીતિકર બનતી નથી. આનું કારણ એ છે કે ઐતિહાસિક પુરાવાઓ અને

જનશ્રુતિ વચ્ચે એ ભેદ કરતા હોય તેમ જણાતું નથી અને કાવ્ય-પંક્તિઓના અર્થઘટનમાં પણ એ ઘણા સાહસિક બન્યા છે. ઉમાશ કરનો અભિપ્રાય છેવટનો ન હોઈ શકે, પણ એનો પ્રતિવાદ નક્કર પુરાવાઓ અને અર્થઘટનો ઉપર જ થઈ શકે.

થોડીક હકીકતો આપણે વિચારીએ તપાસીએ :

(૧) “જે સુક્તિ વાંછે માનવી તો સેવો કાશી ને બહ્મવી” એવી પંક્તિ પરથી અખો કાશીમા રહ્યો હતો એમ લેખક કહે છે (પૃ. ૧૭) જે ભાગ્યે જ યોગ્ય ગણાય. તેમજ અખાએ સ્ત્રીનિંદા કરી હોય તે પરથી એને સ્ત્રીની બાબતમાં કટુ અનુભવો થયા હશે એવું અનુમાન (પૃ. ૨૨) પણ કેવી રીતે થઈ શકે ? આપણી વૈરાગ્ય-કવિતાનું એ તો સામાન્ય લક્ષણ હતું.

(૨) અખાની કૃતિમાં મદ્ર(પંજબનું એક જનપદ)નો ઉલ્લેખ હોય, અખાએ પંજબીની છાંટવાળી ભાષામાં રચના કરી હોય, સિધી સિપિમાં અખાની કૃતિઓ મળતી હોય, તો અખો પંજબ તરફ ગયો હોય એવું ‘અનુમાન’ કરાય, પણ ગયો જ હશે એમ ખાતરીપૂર્વક ન કહેવાય. સંતસાહિત્યમાં આવું કેટલુંક આદાન-પ્રદાન રૂપે આવવું ઘણું સહજ હતું.

(૩) “અખાએ નથી તો કોઈને શિષ્ય કર્યો કે નથી કોઈ પંથ સ્થાપ્યો” (પૃ. ૨૧) એમ કહ્યા પછી “અખાની શિષ્યપર પરા પ્રામાણિક અને સાચી છે” (પૃ. ૪૯) એમ કહેવું એ સ્વવચનવિરોધ છે જ. પણ તે ઉપરાંત, ‘અક્ષયવૃક્ષ’ની હસ્તપ્રત ખરેખર ફેટલી જૂની છે એ નક્કી ન થઈ શકતું હોય ત્યારે, અખાની વિચારધારા સ્વીકારનાર સંતવર્ગ હોય તોપણ, શિષ્યપરંપરાને પ્રમાણભૂત ન કહી શકાય બહુ-બહુ તો અખાથી અન્નણપણે, કદાચ અખો થઈ ગયા પછી ફેટલાક વખતે એનો અનુયાયીવર્ગ જાણે થયો હોય અને એણે પરંપરા ચલાવી હોય એમ આપણ કહી શકીએ. અખા અને લાલદાસના મિત્રનની લેખકે રજૂ કરેલી સંભાવના એક લાખી

અનુમાનપર પરા પર આધારિત છે (પૃ. ૫૦) અને તેથી એક તર્કથી વિશેષ એનું મૂલ્ય ગણી શકાય તેમ નથી. ગુરુશિષ્યપર પરામા બે પેઢી વચ્ચે ૫૫ વર્ષનું અંતર ઘણું વધારે પડતું હોવાય, પણ એક કામચલાઉ નિયમ તરીકે અને સ્વીકારીએ તોપણ છવનદાસ-લાલદાસ વચ્ચે ૫૫ વર્ષનો ઉમરભેદ સ્વીકારવાનું જરાય અનિવાર્ય નથી.

(૪) અખા અને સુદરદાસ વિશેની આખ્યાયિકાઓમા મળતા-પાત્રું હોય (પૃ. ૨૮-૩૦) તો એ પરથી તો એમ સમજાય કે આવા જ્ઞાનીઓ કે સતો વિશે દંતકથાઓ પ્રચલિત બને છે, એમાં તથ્ય ઘણું ઓછું હોવાની શક્યતા છે. બન્નેની રચનાઓમાં જે સમાનતા છે તે એક દરે આકસ્મિક હોઈ શકે એવી છે તેમ છતાં, એ એક યા ખીબની પ્રભાવિત થયા હોય તોપણ આ બંધી સામગ્રી પરથી બન્નેની કાશીમા મુલાકાત થઈ હશે એવા અનુમાન પર કેવી રીતે જઈ શકાય એ સમજાતું નથી.

(૫) ઉમાશ કરે કરેલા સ્પષ્ટીકરણ પછી “તિલક કરતા ત્રેપન વહ્લા”, “બાવનપે બુધ્ય આઘી વટી” એ પંક્તિઓમા અખાની ઉંમરનો ઉલ્લેખ ડૉ. પાઠક જુએ છે (પૃ. ૩૨) એ તો ઘણું વિસ્મયકારક લાગે છે. બે પેઢી વચ્ચે ૪૮થી ૫૫ વર્ષનું અંતર વધારે છે જ, પણ એ ઉપરાંત ગુરુશિષ્યપર પરામા ૪૮ વર્ષની પેઢી અને વશપર પરામાં ૫૫ વર્ષની પેઢી ગણી અખાની જન્મસાલનો તાળો મેળવી કાઢવો એ તો ઘણું હારયાસ્પદ લાગે છે.

(૬) “જ્યેષ્ઠ કનિષ્ઠ હોય ભ્રાત, તાત લાગે વાછે મરવો” એને ‘રાજપુતનો ન્યાય’ તરીકે જ અખો ઉલ્લેખતો હોય અને આવા પ્રસંગો રાજકુળોમાં બન્યા જ કરતા હોય તો એમા ઔરગઝેબે પિતાને કદ કચો અને ભાઈઓની હત્યા કરી એ ઘટનાનો સદર્ભ અનિવાર્યપણે છે એમ ન કહી શકાય એનો અદર પ્રમાણ તરીકે ઉપયોગ ન થઈ શકે.

(૭) “મરા લકડા કાઈ ન મેરા, મોંમે સળ કરે ઘર ઘેરા.

પાએ પૂત ઠગારે ધરમે, મેરી માયા લગાવે ધરમે” જેવી પંક્તિઓને અખાના આત્મકથન તરીકે ઘટાવી “અખાનું કુટુંબ ભર્યું પૂરું હશે” એવા અનુમાન તરફ ડો. પાઠક જાય - અને તે પણ પોતે આગળ સ્વીકારેલા જનશ્રુતિ અને પેઢીનામાથી વિરુદ્ધ જઈને - એ પણ ઘણું વિચિત્ર લાગે છે. અખાની પંક્તિઓને એના જાતઅનુભવ તરીકે ઘટાવવાનું ડો. પાઠકનું વલણ ઘણું જોખમી છે. અખાએ ઘણું દેશાટન કર્યું હતું તેમ “તીરથ ફરીફરી થાક્યાં ચણું” એ પંક્તિ પરથી ફલિત કરવાનું હોય ખરું ?

(૮) બ્રહ્માનંદને અખાના ગુરુ તરીકે સ્થાપિત કરવાનો ડો. પાઠકે સખળ પ્રયત્ન કર્યો છે. એમા આધારભૂત પંક્તિઓ તો ઉમાશંકરે આપી છે એ જ લગભગ છે. એટલે સવાલ અંતે અર્થ-ઘટનનો જ રહે છે. થોડા સંદેહને અહીં અવકાશ છે, છતાં હાલ પૂરતો ઉમાશંકરનો નત ન સ્વીકારવા માટે મજબૂત કારણો જણાતાં નથી. આમાં બે બાબતો નિર્ણાયક જેવી લાગે છે. એક તો, ગુરુ વિશેની અખાની માન્યતા - જે ડો. પાઠકે પૃ. ૪૦ પર વીગતે રજૂ કરી છે તે - કોઈ દેહધારી ગુરુની આવશ્યકતાને ઘણી ગૌણ કરી નાખે છે. જેને આત્મા જ ગુરુ હોય, ગુરુનો જેણે બ્રહ્મની સાથે અભેદ કર્યો હોય, એ ‘બ્રહ્માનંદ’ની વાત કરે ત્યારે એ કોઈ વ્યક્તિનું નામ ન હોય એવી પૂરી સહાવના છે. ખીજું, ગોકુળનાથનો ગુરુ તરીકે ઉલ્લેખ કરનાર અખો ત્યાં બ્રહ્માનંદનો કેમ ઉલ્લેખ ન કરે? - ગુરુ કર્યા પછી જેનો વિચાર ‘નગુરા’નો રહ્યો અને આત્માને ગુરુ કર્યા પછી જ ઈશ્વરપ્રાપ્તિ થઈ એ કોઈ વ્યક્તિગુરુનો આવો મહિમા કરે ખરો ?

(૯) બ્રહ્માનંદના ગુરુ જગજીવન સ્વામી હતા એવી માહિતી માત્ર સાગર મહારાજ પાસેના અક્ષયવૃક્ષમાંથી મળે છે (અન્ય કોઈ પ્રમાણ નથી) અને દાદુના એક શિષ્ય જગજીવનદાસ હતા, માટે (જગજીવનદાસના શિષ્યોમાં બ્રહ્માનંદનું નામ ન હોવા છતાં)

“બ્રહ્માનંદ દાદુશિષ્ય જગજીવનદાસના શિષ્ય હતા” એમ ડૉ. પાઠકે ‘નિર્ભ્રાન્તપણે’ સ્થાપી આપે છે ।

દેખાઈ આવે છે કે ડૉ. પાઠકે અભ્યાસપૂર્વક કેટલીક સામગ્રી એકઠી કરી છે, પણ વૈજ્ઞાનિક દષ્ટિને અભાવે એ પોતાના સંશોધનમાં ઇષ્ટ પરિણામ લાવી શક્યા નથી. નિર્વિવાદ પ્રમાણે કયાં છે, કયા અર્થઘટનથી મદદ મળે છે, અનશ્રુતિઓ આપણને કેટલે સુધી લઈ જાય છે - આ બધું જુદું પાડીને એમણે બતાવ્યું હોત અને અતિમ નિર્ણયો આપવાને બદલે માત્ર શક્યતાઓ તરફ ધ્યાન ખેંચ્યું હોત તો એ વધારે ઉપયોગી કામ બની આવત અને એમની સંશોધનદષ્ટિ પણ નરવી લેખાત.

ખીજા પ્રકરણમાં બેખંડે સમકાલીન રાજકીય, સામાજિક, આદિત્વિક, ધાર્મિક પરિસ્થિતિની ચીગતો અખાની રચનાઓમાંથી શ્રમપૂર્વક તારવી છે અને સંક્ષેપમાં મૂકી આપી છે. આ એક વિષયોગી કામ થયું છે, માત્ર જરા વિરતારપૂર્વક ચર્ચાની અપેક્ષા રહે છે. પૃ. ૬૮ પર ‘વસંતવિલાસ’ની રચનાસાલ ઈ.સ. ૧૧૬૨ જણાવી છે તે ચર્ચારૂપ છે.

ત્રીજા પ્રકરણમાં ડૉ. પાઠકે અખાની રચનાઓની આનુપૂર્વી ચર્ચા છે, એમનાં કાવ્યરૂપોનું વર્ગીકરણ કયું છે અને બધી જ રચનાઓના વિષયવસ્તુનો પ્રાથમિક પરિચય પણ આપ્યો છે. અખાની કૃતિઓનો ડૉ. પાઠકનો સંઘન અભ્યાસ અહીં દેખાઈ આવે છે. ‘સિક્કાતળિંદુ’ ‘અનુભવળિંદુ’નું અપરનામ હોવાની શક્યતાનો નિર્દેશ, ‘ધુઆસા’ ‘ધુઆર્થ’ અને ‘ધમાર’ એક હોવાની સ્પષ્ટતા, ‘કાયાશોધ’ અખાને નામે ચડેલી કૃતિ હોવાનું સંશોધન, ‘રમણી’ કે ‘રમેણી’ અને ‘જટહી’ના કાવ્યપ્રકારની સમજૂતી તથા મ ગલાચરણ, ફલશ્રુતિ, વિષયવસ્તુનો વિકાસ, પારિભાષિકતાથી સરળતા તરફની ગતિ, કાવ્યાત્મકતાનો વિકાસ, ભાષાની પરિપક્વતા, શૈલીની પ્રૌઢતા વગેરેને લક્ષમાં રાખી અખાની કૃતિઓની આનુપૂર્વીનો નિર્ણય - આ બધું

અહીં અભ્યાસીઓનું ખાસ ધ્યાન ખેંચશે. કાગ-વસ તના પદોને મધુરરસનાં અને શાંતરસનાં એવા બે વિભાગોમાં લેખકે વહેચ્યાં છે તે પણ વસ્તુદ્યોતક જાણારે “અખાની સાખીઓ છાપાની તુલનામાં નિ.સંશય રૂપે કીકી છે” એ ઉમાશ કરના અભિપ્રાયની સામે સાખીઓની કાવ્યાત્મકતા તરફ લેખકે લક્ષ દોર્યું છે, પણ હજુ આ વધારે ઊંડા અભ્યાસનો વિષય છે એમ લાગે છે. લેખક, આ રીતે, આ પ્રકરણમાં કયાંક-કયાંક રસાસ્વાદ કરાવવામાં અને સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનમાં સરી ગયા છે, જે ખરેખર પછીના પ્રકરણનો વિષય છે.

આ પ્રકરણમાં પૃ. ૮૫ પર કાન્તના કાવ્યનું નામ ‘વસત વિલાસ’ અપાયું છે તે હકીકતદોષ તરફ ધ્યાન દોરવું જોઈએ. પૃ. ૯૭ પર “‘સંતપ્રિયા’ની શૈલી વધુ પકવ જણાય છે. આથી ‘સતપ્રિયા’ની રચના ‘બ્રહ્મલીલા’ પહેલા થઈ હોય એ સંભવિત છે” આ વિધાન ખરાબ છે? પકવ શૈલીને ડૉ. પાઠકે જ કૃતિને પછીના સમયની ગણવા માટેનું ધોરણ માન્યું છે.

પછીનું પ્રકરણ વિશિષ્ટ કૃતિઓના સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનનું છે, જેમાં ‘અખેગીતા’, ‘અનુભવખિંદુ’ અને ‘અખાના છાપા’ એ ત્રણ કૃતિઓની વાત કરવામાં આવી છે. ‘અખેગીતા’ પરત્વે એમાંના હરિચરુસ તને સેવવાના ઉપદેશને સમજાવવાથી અને અખાએ પ્રયોજેલાં બિંબોની એક યાદી આપવાથી વિશેષ ડઠ થઈ શક્ય નથી. મીન’ના બિંબને અખાના જીવનસદર્શમાં લેખકે ઘટાવ્યું છે તે લેખકના એ દિશામાના ઉત્સાહનો એક સારો નમૂનો છે ‘અનુભવખિંદુ’ પરત્વે, એમાંના દૃષ્ટાંતોની અર્થદ્યોતકતા, પ્રાસનો ચમત્કાર વગેરેનું ઘટનું વિવરણ કરી, અખાની વિમલ વાણીના પ્રભાવનું ગૌરવ કર્યું છે તથા પરબ્રહ્મપ્રાપ્તિના એમાં વણવાયેલા સાધનોની સમજૂતી આપી છે. ‘છાપા’નાં અગોના નર્મદાશ કર મહેતાએ પાડેલા વર્ગો અનુસાર, અખાની વિચારધારાનું દોહન કર્યું છે, કયાંક કયાંક એમાંનાં બિંબોની સાર્થતાની વાત ગૂંથી છે અને અખાની શબ્દશક્તિનો

મહિમા ઉમાશ કરના ટેકેટેકે કર્યો છે.

આ પ્રકરણમાં ડૉ. પાઠકનું સાહિત્યિક મૂલ્યાંકન તરફ અવ્યવસ્થિત નથી. સપાદનોની માહિતી પણ એમણે અહીં આપી છે અને વિચારધારાનો સાર આપવાનું પણ એમણે ટાળ્યું નથી. સાહિત્યિક મૂલ્યાંકન મોટે ભાગે પ્રભાવલક્ષી છે અને એમાં સ્વતંત્ર પ્રયાસ આસ દેખાતો નથી.

પાંચમા પ્રકરણમાં અખાતી દાર્શનિક વિચારધારા પૂર્વવર્તી દર્શનશાસ્ત્રોના સદર્ભમાં સ્ફુટ કરી છે. એમાં થોડી કિલ્લેટતા રહી ગઈ છે, છતાં લેખકે આ વિષયમાં જાણકારી મેળવીને લખ્યું છે તે દેખાઈ આવે છે. પૃ ૧૮૩ પર પરદર્શનોના મતો એકએક વાક્યમાં મૂકી આપ્યા છે, પણ એની થોડી વીગતે વાત કરવી જોઈતી હતી. પૃ. ૧૬૭ પર ‘હોદ્દુ અને ચુળક’ તથા ‘હોદ્દુ અને પાગમ’નાં દૃષ્ટાંતો અખાતી દાર્શનિક મતને ધરાવેર વ્યક્ત નથી કરતા પણ પ્રિશિષ્ટાકૃત અને દૈનમતને અનુરૂપ છે એ ડૉ. પાઠકનો મુદ્દો ખરેખર વિચારણીય છે,

“અખો દાર્શનિક જીવપાલ કરનાર આચાર્ય નહીં પરંતુ ‘સ્વાનુભવી સત’ હતો” એ ડૉ. પાઠકની વાત સાચી છે તેથી જુદા પ્રકરણમાં એમણે અખાતી પોતાની અધ્યાત્મભાવના શી છે તે અલગ રીતે તપાસવાનો હિસાબ કર્યો છે એ સારું કાર્ય છે. રચનાત્મક પદ્ધતિ અને ‘વિચારાત્મક પદ્ધતિ’ એમ બે વિભાગોમાં વહેંચીને એમણે ચર્ચા કરી છે. રચનાત્મક પદ્ધતિમાં અખાતી ભાવનામાં આત્મા-જ્ઞાન, પ્રેમ, વિરહ, ભક્તિ, ગુરુ, આહત્યાગ, નારીચિત્રણ, અહબ-ચરણનું શુ સ્વરૂપ અને સ્થાન છે તે સ્પષ્ટ કર્યું છે. અહીં નારીચિત્રણની વાત કંઈક અપરિપક્વ જેવી ભાસે છે, અને રીના કદું અનભવા અખાતે થયા હશે એવું અનુમાન એનાં સ્ત્રીનિદાનાં વાક્યોથી કરનાર લેખકે આપે હશે છે કે “‘પતિવ્રતા’ અને ‘સતી નારી’નાં જૂળજૂળ વખાણ કરવાના કારણે અખાતે ‘નારીનિદા’નો

આક્ષેપ ન મૂકી શકાય” ધ્વસાત્મક પક્ષમાં અખાની ભાવનામાં અવતારવાદ, મૂર્તિપૂજા, જાતિપ્રથા, બાહ્યાચારોનો કયા પ્રકારનો વિરોધ છે તે સ્ફુટ કયું છે.

ડૉ. પાઠડની પદ્ધતિ શાસ્ત્રીય છે, બધું વિવરણ સાધાર છે, અભ્યાસના નિયોગ સમુ છે, તેમ છતાં અખાની ભાવનાની પૂરી ઝીણવટ અહીં આવી શકી છે કે કેમ એવો પ્રશ્ન થાય છે. દા. ત., અખો આત્માને ગુરુ કરવાની વાત પર ભાર મૂકે છે તેનો અહીં ઉલ્લેખ જ નથી અખાની અધ્યાત્મભાવનાની સમગ્રતા પકડવી એ અધરુ કામ છે પણ એ જ તો વિદ્વાનોએ કરવાનું છે બધું કોઈ એક મૂલબિદ્ધિમાંથી કેવી રીતે જન્મે છે તે બેતાવવું જોઈએ અને બધા અશોની તાર્કિક સુસંગતિ તપાસવી જોઈએ. અવતારવાદની માન્યતાનો વિરોધ કરનાર અખો અવતારોના રૂપમા ભગવાને કરેલી લીલાનો ઉલ્લેખ કરતો હોય તો એ સ્વવિરોધ છે કે એમા ખીજું કોઈ દૃષ્ટિબિદ્ધ રહેલું છે તેની ચર્ચા થવી જોઈએ.

સાતમા પ્રકરણની કાવ્યત્વની ચર્ચામા રસ, અલંકાર અને છંદના પ્રકારો તારવી આપવાથી વિશેષ કંઈ થયું નથી રસનો વિચાર એની ચોકઠાબંધીમા જ થયો છે, અને ઉદાહરણે કચાંક લેખકની વાતને દાદ નથી આપતાં (જેમકે ‘શાતરસ’નું ઉદાહરણ). કંઈક અર્થપૂર્ણ વાત આવે છે તે વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર કે રામનારાયણમાથી ઉદ્દૃત કરેલી વાત હોય છે. વાતસહ્ય અને વીરનાં ઉદાહરણ લેખક કીક શોધી લાવ્યા છે અલંકારોની યાદી કરવા જવાથી નબળા કે ખોટાં ઉદાહરણો પણ આવી ગયાં છે અને ક્રિયા-વૈચિત્ર્યવચ્ચતા કે પ્રત્યયવચ્ચતા જેવી કોઈક ઝીણી વાતો હતી એના તરફ પ્રવૃત્તિ લક્ષ અપાયું નથી. છંદોમાં પણ સાખીનું બંધારણ આપ્યું નથી, અને રમેણી જેવા કાવ્યપ્રકારને છંદવિભાગમાં નિરર્થક આણ્યા છે લેખક ભાવાનુકૂલ છંદોજના, નાદસૌન્દર્ય, સગીતાત્મકતા, લઘુ શબ્દોના પ્રયોગને કારણે છંદોલયમાં સૌન્દર્ય એવી અખાની કેટલીક

વિશેષતાઓ નોંધે છે, પણ એ દષ્ટિએ અખાતા છંદોવિધાનને તપાસવાનું એમણે કયું નથી

આ પ્રકરણમાં લેખક ખાસ નોંધપાત્ર કામ કર્યું છે તે અખાતી ભાષા વિશે. લેખકે અખાતા શબ્દસ ડાળનું અત્યંત વીગતથી વિપ્રેરણ આપ્યું છે - પારિભાષિક સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દ, જ્ઞાનમાર્ગમા રૂઢ શબ્દો, યોગમાર્ગમા રૂઢ શબ્દો, ભક્તિમાર્ગમા રૂઢ શબ્દો, વ્યવહારના તત્સમ શબ્દો, તદ્ભવ શબ્દો, દેશ્ય શબ્દો, યુનાની વગેરે વિદેશી શબ્દો, પૌરાણિક નામો, વૈષ્ણવ નામો, સામાજિક સળ ધોના શબ્દો, વસ્ત્રાલંકાર, મનોરંજન, વાજિત્ર, ધધા, સ્વભાવ, ઋતુ, દ્રવ્ય, ધાતુ, ખેત, રંગ, વનસ્પતિ, પશુ, ઔષધ વગેરેને લગતા શબ્દો, ખગોળશાસ્ત્ર, રાજ્યશાસ્ત્ર, યુદ્ધસરંજમના શબ્દો. કવિસમયો પણ લેખકે તારવી આપ્યા છે, અને રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતોની યાદી પણ આપી છે આમા કયાક સરતયૂકો, કયાંક નિરૂપણદોષો છે. જેમકે મોટે ભાગે શબ્દો નોંધ્યા છે, તો કયાક આખી પ કિતઓ જ મૂકી દીધી છે અને શબ્દ શોધવાનું આપણા પર છોડ્યું છે. સંસ્કૃત તત્સમના પેટામા જ્ઞાનમાર્ગ, યોગમાર્ગની શબ્દાવલિ મૂકી હોય અને એમાં સઝ, સસાશી ગ, નૂરત, સૂરત શબ્દો આવતા હોય એમ બની ગયું છે. ફેટલેક ઢેકાણે શબ્દોના અર્થ આપ્યા છે તો ફેટલેક ઢેકાણે અપરિચિત શબ્દ હોવા છતાં અર્થ નથી આપ્યા. તદ્ભવ શબ્દો તો અમુક પ્રકારના જ આપેલા જણાય છે પણ એનો કોઈ ખુલાસો નથી. અર્થને સંશોધવાનું કામ કર્યું જણાતું નથી, પ્રાપ્ત અર્થો સ્વીકારી લીધેલા જણાય છે. 'ગોખર' અને 'શાકટ'ના અર્થો એના ઉદાહરણરૂપ છે. કદાચ 'નિરદાવા'નો 'નિરુપહ' અર્થ પણ ખરાખર ન હોવા સંભવ છે. રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતોની યાદી તો ઘણી અસંતોષકારક છે અને એમાના ઘણાને રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતો ગણી શકાય કે કેમ એ પણ પ્રશ્ન છે. 'દોહાગન' જેવા કદાચ અખાતે જ ઉપજીવી કાઢેલા શબ્દ તરફ લક્ષ નથી ગયું, અને સંસ્કૃતમા જ મળતા 'મુદ્રા'

‘શલાકા’ જેવા શબ્દોના મિસરી કે ફિનો-ઉગ્રિક મૂળ સુધી જવાને નકામો પ્રયત્ન કર્યો છે. ‘જૂજવા’ દેશ્ય તરીકે આપણે ત્યાં જાણીતા છે. લેખકે એને અરખી કયે આધારે કહ્યો હશે? આવું કેટલુંક છતાં અખાના શબ્દભંડોળ પરત્વે ડૉ. પાઠકે કરેલો શ્રમ ઘણો ઉપકારક થાય એવો અને પ્રશસનીય છે. આ રીતે આ સામગ્રી આપણે ત્યાં પહેલી વાર જ પ્રસ્તુત થાય છે. હવે ડૉ. પાઠક અખાના સમગ્ર શબ્દકોશ, અર્થ અને સદર્ભ સાથે, તૈયાર કરવાની દિશામાં આગળ વધી શકે.

ઉપસંહારના છેલ્લા પ્રકરણમાં લેખકે અખાનુ લક્ષ્ય સમાજ-સુધારણા નહીં આત્મસુધારણા છે એ એક નોંધપાત્ર મુદ્દો કર્યો છે અને અખાના યુદ્ધિવૈભવને યોગ્ય અંજલિ આપી છે. અખાને કલેસિકલ તેમજ રોમેન્ટિક કવિ તરીકે વર્ણવવાનો નકામો પ્રયત્ન કરવા જેવો નહોતો.

એક દરે ડૉ. પાઠકનો આ સ્વાધ્યાય તેજસ્વી દૃષ્ટિના નથી, પણ અભ્યાસપૂર્વક છે અને એના કેટલાક અંશો નિર્બળ હોવા છતાં કેટલીક ઉપયોગી સામગ્રી એમાં રજૂ થઈ છે અને અખા વિશેના આપણા ચિંતન-શોધનમાં એથી સહાય મળશે એમ પણ લાગે છે. આવા શાસ્ત્રીય ગ્રંથનું છાપકામ અપાર ભૂલોથી ભરેલું હોય એ આપણી કેવી કરુણતા છે ! લેખનમાં હિંદીની છાંટ રહી ગઈ છે એ દાળી શકાઈ હોત તો ગ્રંથ વધારે સુવાચ્ય બન્યો હોત. થોડી પુનરુક્તિઓ નિવારીને, કેટલીક બાબતોમાં મોકળાશથી લખવાની જગ્યા પણ મેળવી શકાઈ હોત.

[તા. ૯-૧૧-૭૭, ‘કાર્બસ ગુજરાતી સભા ત્રિમાસિક’, ઓક્ટોબર ડિસેમ્બર, ૧૯૭૭]

પૂર્વ-પશ્ચિમ-પુરા-અધુના

‘પૂર્વાપર’, ભોળાભાઈ પટેલ,

પ્ર. આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬

૧

અદ્યતન સાહિત્યવિવેચનમાં ભોળાભાઈ એમની અનેકદેશીય સાહિત્યિક સંજ્ઞાતાર્થો જુદા તરી આવે છે. હિન્દીના એ અધ્યાપક, પણ અગ્રેજ સાથે પણ એમ. એ. થયા. સંસ્કૃત તો કોનેજમાં ભણવાનું હોય જ. આ ઔપચારિક શિક્ષણ ઉપરાત, ખાસ સાહિત્યરસથી એ બે ગાળી શીખ્યા, જર્મન શીખ્યા અને બ્રિટિશ જેવી ભાષાની પણ બાણકારી મેળવી. ભાષાવિજ્ઞાનનો ડિપ્લોમા અભ્યાસક્રમ પણ એમણે છોડ્યો નહીં. કંઈ ને કંઈ નવું કર્યા કરવાની ઇચ્છા ન થયા કરે તો એ ભોળાભાઈ નહીં. ભોળાભાઈમાં એ રીતે જુઓ તો ખાલસહજ ચચન દષ્ટિ છે, ચાપલ્ય છે, પણ એ સાથે ભોળાભાઈ લીધું કામ અતરિયાળ મૂકી દેતા નથી. ધૈર્યથી, સ્વસ્થતાથી, અઠંગ અભ્યાસશીલતાથી એ મર્યા રહે છે અને નવી વસ્તુને આત્મસાત્ કર્યે જ પે છે, નવાનવા સાહિત્યરસમાં પોતે નહાય છે અને આપણને નહવડાવવા તત્પર બને છે.

પોતાની વિશિષ્ટ સંજ્ઞાતાને કારણે ભોળાભાઈ પૂર્વથી અપર - એમ વિશાળ પ્રદેશની સાહિત્યસફર આપણને કરાવે છે. એમનું ‘અધુના’ પણ અમુક અંશે ‘પૂર્વાપર’ હતું. એમાં પણ બે પૂર્વ પ્રદેશના - બે ગાળના સાહિત્ય વિશેના લેખો હતા અને બે પશ્ચિમના સાહિત્ય વિશેના લેખો હતા, પણ છ પૂર્વ પ્રદેશના (એક બ્રિટિશ કૃતિ વિશેના અને પાંચ બે ગાળી સાહિત્ય વિશેના) તથા છ પશ્ચિમના

સાહિત્ય વિશેના લેખો લઈને આવતો 'પૂર્વાપર' પોતાના નામને વિશેષપણે સાર્થક કરે છે. હજુ જરા આગળ જઈને જોઈએ તો અહીં ભૌગોલિક 'પૂર્વાપર' જ નથી, સામયિક 'પૂર્વાપર' પણ છે. અહીં એક બાજુથી, પુરાણકલ્પન વિશેના લેખ, સંસ્કૃતના પ્રભાવ વિશેના લેખ, અને સંસ્કૃત-પ્રાકૃતમાંથી અનુદિત મુક્તકોની સમીક્ષા - એ પૂર્વકાલને સ્પર્શે છે; તો બાકીના ઘણા લેખો અપરકાલ - અધુના-કાલને સ્પર્શે છે. આ બંને રીતે, ભોળાભાઈના દષ્ટિવિસ્તારની ઝાંખી આપણને થાય છે.

તેમ છતાં, ભોળાભાઈ મુખ્યત્વે 'અધુના'ના વિવેચક છે. 'પૂર્વાપર' પણ 'અધુના' છે. પુરાતનને ભોળાભાઈ અધુનાતનના સંદર્ભમાં જ અવલોકે છે, પુરાતનની સમીક્ષા અધુનાતન દષ્ટિથી અને રુચિથી કરે છે, એ અછતું રહેતું નથી. આ દષ્ટિને કારણે ભોળાભાઈના સર્વ લેખોમાં એક પ્રકારની તાજગીનો, સ્ફૂર્તિનો અનુભવ થાય છે, સઘળું કોઈ ને કોઈ રીતે બોધક અને/કે આસ્વાદ્ય બની રહે છે.

ભોળાભાઈનું વિવેચન બહુધા રસાસ્વાદલક્ષી બને છે; પાંડિત્ય કે વાદવિવાદ કે સિદ્ધાંતચર્યાને મોર્ગે એ બહુ પળતુ નથી. કંઈક ભોળાભાઈની પ્રતિભામાં આ સહજ છે, કંઈક પરભાષાના સાહિત્ય સાથે કામ પાડવાનું આ એક ઇષ્ટ પરિણામ છે. આમ છતાં, પ્રસંગોપાત્ત અભિપ્રાયો આપવાનું એ ટાળતા નથી અને અવારનવાર માર્મિક નિરીક્ષણો એમની સતેજ સાહિત્યદષ્ટિથી થતા રહે છે.

૨

પહેલા વિભાગનો, રિલ્કેના 'ઑર્ફિયસ પ્રતિ સોનેટ' વિશેનો પહેલો લેખ - 'ગીત એ અસ્તિત્વ' ભોળાભાઈના સઘન પરિશ્રમની સાક્ષી પૂરે છે. પોતે જે કંઈ કહ્યું છે તે પરત્વે એ પૂરતા સ્પષ્ટ અને નિખાલસ છે. રિલ્કે અધરો કવિ છે, રિલ્કેના કેટલાંક સોનેટ આપણી સામે ચૂપકાઠી ધારણ કરી, પ્રશ્ન બની જિભાં રહે છે એમ

કહેવા ઉપરાંત લેખક અંગત નિવેદન પણ કરે છે કે “રિલેકેના આ સોનેટોમાના ઘણા સામે આમ વાંચ્યા પછી તાકચા કયું છે, કે કયું ગૂંથાઈ-જોડાઈ જીભું થઈ જાય એ આશાથી, પણ કેટલાંક સોનેટોમાં અર્થ સમજવા પછી પેલા - ‘લિરિકલ ટોટલ્સ’ સુધી પહોંચી શકાય નથી, જ્યારે કેટલાક છેલ્લી પ ક્રિતએ પહોંચતાં જાણે એકદમ ઉદ્ભાસિત થઈ ગયા છે.” ભાળાભાઈએ સોનેટોના રચના-છતિહાસ આપી, ‘એલિથ’ સાથેનો એનો સળધ અને છતાં એનું વૈષમ્ય સમજવી, સોનેટોમા વ્યક્ત થતા રિલેકેના વિશ્વભાવને, કવિદર્શનને સ્ફુટ કરવાનો એક સળળ પ્રયાસ કર્યો છે અને કેટલાંક કલ્પનો-પ્રતિરૂપો-ઉપમાઓ પુરાકથાઓ તરફ લક્ષ્ય ખેંચી, ઘણીબધી કાવ્ય-પંક્તિઓ ટાકી રિલેકેની કાવ્યકળાના સપકમાં મૂકવાનું પણ કર્યું છે. એક વિશિષ્ટ કાવ્યવિશ્વમા આપણને પ્રવેશ જરૂર મળે છે. પણ આખો લેખ વાચતા ટાઈટાઈ વાક્યો પ્રત્યે આપણે તાકચા કરીએ એવું બને. દાત “ઓર્ફિયસની પુરાણકથા આ અશ્વમા આબદ્ધ થઈ હતી. ઓર્ફિયસ માટે પહેલાં વિશ્વ હતું શ્રુતિમય, તેના મૃત્યુ અને અમરતન પછી વિશ્વને મળ્યું સંગીત - તે બન્યું શબ્દમય તેનું ઉદાહરણ અશ્વ - એકીસાથે શ્રોતા અને ગાયક.” ‘શ્રુતિમય’ વિશ્વ ‘શબ્દમય’ બનવું એટલે શુ, એકીસાથે શ્રોતા અને ગાયક એવા અશ્વમા ઓર્ફિયસની પુરાકથા ક્વી રીતે આબદ્ધ થઈ છે એની થોડીક સ્પષ્ટતા લેખના આગળના ભાગમાંથી મળે, છતાં વધુ સ્ફુટ વિવરણની અપેક્ષા રહે છે.

પોતાના ગુજરાતી અનુવાદની અપૂર્ણતા લક્ષ્યમા (‘લક્ષ્યમા’ નહીં) લઈને મૂળ જર્મન સાથે અંગ્રેજી અનુવાદ આપવાનું ‘ડહાપણ’ ભાળાભાઈએ કર્યું છે. એટલે, જર્મન જાણ્યા વિના, અંગ્રેજી અનુવાદ સાથે મેળવી, ગુજરાતી અનુવાદની અપૂર્ણતા કયાંક-કયાંક શોધી કાઢવાનું ‘દોઢડાપણ’ કરવાનું મારા જેવાને મન થાય જ. મારી અઘળી મર્યાદાઓના રવીકાર સાથે, જિજ્ઞાસાશુદ્ધિથી

થોડાં અનુવાદરથાના વિશે વાત કરવાનું મન થાય છે. “ઇટ્સ ઓર્ફિયસ, વહેર ધેર ઇઝ સોન્ગ” અને “થૂ આર સિંગિંગ ધેર સ્થિલ” જવાબા ‘ધેર’ને સ્થળવાચક તરીકે લેવો ખરાબર છે ? ભોળાભાઈના અનુવાદો છે - “કોઈ પણ સ્થળે ગાન થતું હોય, ઓર્ફિયસ જ તે ગાય છે” અને “આજેય તું ત્યાં ગાય છે”. મને કંઈક આવું ખેસે છે - “જે કંઈ ગાન, તે ઓર્ફિયસનું જ” અને “આજેય તું એમનામાં/ એ બધાંમાં ગાઈ રહ્યો છે.” ‘ના, ફોમ ધ પિલોઝ ઓવ બોથ રીલ્મઝ હિઝ સ્પેશિસ નેચર હેઝ ગ્રોન’નું “ના, બને લોકમાં થઈને તેની વિશાળ પ્રકૃતિ વિરતરે છે” ભાષાંતર કરવામાં આવ્યું છે એમા ‘પિલોઝ’ છૂટી ગયું છે ? ‘હેઝ ગ્રોન’નું ‘વિસ્તરે છે’ ખરાબર છે ? “ના, બને લોકના આધારસ્ત ભોમાંથી એના ઉદાર હૃદયનો પ્રાદુર્ભાવ થયો છે” એવું કંઈક ન હોઈ શકે ?

નીચેનો ગુજરાતી અનુવાદ પણ આપેલા અંગ્રેજી સાથે ખરાબર ખેસતો જણાતો નથી :

ગુરુવર, સાબળો છો કે અભિનવ
સઘતન [અઘતન ?] સ્પંદનનો ધ્વનિ ?
પ્રશસ્તિ માટે પ્રસ્તુત દૂત
તને માટે જ સ્વાગત ગાય છે.
માસ્ટર, થૂ હિઅર ધ ન્યૂ
ટ્રોનિંગ એન્ડ ડ્રમિંગ ?
હેરલ્ડઝ મસ્ટ શો ધ ટૂ
વે ઓવ ઇટ્સ કમિંગ.

યત્રના ધર્મર અવાજને ‘સ્પંદનનો ધ્વનિ’ કેવી રીતે કહી શકાય ? ‘ટ્રોનિંગ એન્ડ ડ્રમિંગ’નું પણ શું થાય ? ઉત્તરાર્ધના અનુવાદ કંઈક ક્લિષ્ટ છે.

ખીજું એક ઉદાહરણ જોઈએ :

ફરી એક વાર તને, તને જોણે જાણી છે

એક ફલ મમ - જેનું નામ પણ હું જાણતો નથી -
કરી એક વાર રમરીશ અને, તેમને ખતાવીશ
ખલપૂર્વક લઈ જવાયેલી તને
તને અપરાજિત ચિત્કારની રૂપાળી સખીને -
નાઉં લેટ મી રિશોલ થૂ, થૂ હમ આધ નેવર
ન્યૂ એકમેટ એઝ એ નેમસલેસ ફલાવર, એન્ડ ટ્રાય
ટુ જો થૂ જસ્ટ વન્સ ટુ ધેમ ઓલ, અંબડકિટઝ ફોર એવર,
બ્યૂટિક્લ પ્લેમેઇટ ઓવ્ ઇન્વિન્સિબલ ક્રાય.

“જેનું” નામ પણ હું જાણતો નથી” એવો જુદો વાક્યખંડ
હોય તે કોની સાથે જોડવો એવો પ્રશ્ન પણ થાય; એને બદલે
‘અનામી ફલ’ એમ કરવું જ વધારે યોગ્ય નહીં ? “ટ્રાય ટુ જો થૂ
જસ્ટ વન્સ ટુ ધેમ ઓલ”નો પૂરો શબ્દાર્થ ગુજરાતીમાં આવ્યો
નથી અને એનું તાત્પર્ય ઝિલાયું નથી. “એમડકિટઝ ફોર એવર”નું
“ખલપૂર્વક લઈ જવાયેલી” અને “બ્યૂટિક્લ પ્લેમેઇટ ઓવ્ ઇન્વિન્સિ-
બલ ક્રાય”નું “અપરાજિત ચિત્કારની રૂપાળી સખી” પણ અસંતોષ-
કારક લાગે છે. ‘અપરાજિત’ નહીં પણ ‘અપરાજ્ય’ જોઈએ અને
‘ક્રાય’ ઉદયની તીવ્ર ઝંખનાના અર્થમાં હોય એમ લાગે છે. (શ્રી મી.
એન. પટેલને પણ એમ લાગ્યું.)

હવે એક ઉદાહરણ જોઈએ .

બધી વિદાયોની આગળ ચાલો,

બાપુ એ તમારી અનુગામી હોય

આ શિયાળોની જેમ, જે આખરે જાય છે.

એન્ટિમિષેઇટ પાર્ટિંગ, એઝ ધો થૂ હેડ લેફ્ટ ઇટ બિહાઇન્ડ થૂ
લાઇટ ધ લોન્ગ વિન્ટર, ગોઇંગ ઓટ લારટ.

“વિદાયોની આગળ ચાલો” કહેવું છે અને ‘અનુગામી’ કદાચ
જોડું છે. ભાવ તો આવો કંઈક જણાય છે. “છૂટા પડવાનું છે એ
વાત પહેલેથી જ સ્વીકારીને ચાલો; લાંબો શિયાળો જે અતે જવાનો

જ છે તેની પેઠે, છટા પડવાની ઘટના બાજુ તમારા જીવનમાં પૂર્વે બની ચૂકી હોય એમ માનીને ચાલો.”^૧

‘ઓક્સમોસ્ટ એ મેઇડન’નું ‘લગભગ બાળા’ બહુ શબ્દશઃ ભાષાંતર લાગે છે. (શ્રી ટોપીવાલાએ ‘લગભગ ષોડશી સમી’ એમ કહ્યું છે તે નાધપાત્ર છે. શ્રી સી. એન. પટેલ ‘ગૌરી’ શબ્દ સૂચવે છે.) “આ બધું વિશ્વ તે ઊંઘી ગઈ” એ વાક્યરચના જ ગુજરાતીમાં સમજાય એવી નથી. “હોવિ ગ બીન વન્સ ઓન અર્થ કેન ઇટ બી એવર કેન્સલ્ડ ?” એ પકિત ગુજરાતીમાં “માત્ર એક જ વાર આ ધરતી પર હોયું. તે ભૂલી શકશે ?” એ રૂપે મળે છે. મને લાગે છે કે “એક વખત આ ધરતી પર રહ્યા હોઈએ - એ કદી ન રહ્યા હોઈએ એમ થઈ શકે ખરું ?” એવું ભાષાંતર વધુ યોગ્ય લેખાય.

ભોળાભાઈએ ‘સોનેટ્સ’નો સંદર્ભ એકંદરે ઘણી સરસ રીતે પૂરો પાડ્યો છે, એથી તો મૂળ વાચ્યા વિના હું આ અનુવાદ્યર્થાં કરી શક્યો છું. ભોળાભાઈના એ સમજશ્રમને દાદ આપ્યા વિના ન ચાલે. વળી, એ શક્ય છે કે ભોળાભાઈએ જર્મનમાંથી ભાષાંતર કર્યું હોય અને અગ્રેજ મૂળ જર્મનથી કંઈક જુદું પડતું હોય. પણ અનુભવ હોય ત્યાં આપણે અગ્રેજનો લાભ જરૂર લઈ શકીએ.

‘શાન્ત દોન’ એ લેખમાં એ રશિયન મહાકથાનો - એના આંચલિક સ્વરૂપનો, એનાં પાત્રોનો તથા લેખકની વર્ણનકળાનો - સરસ પરિચય અપાયો છે. સામ્યવાદી વિચારધારાની દૃષ્ટિએ પણ એનો થોડો વિચાર થયો છે. “આ નવલકથાની સિદ્ધિ તેની ફૂલ-ગૂથણીમાં છે” એમ લેખક કહે છે પણ ફૂલગૂથણીને તપાસવાનો દોર ઉપશ્ચ્ચ લેખકે અહીં રાખ્યો નથી.

‘કેવળ જોડવું’માં કોર્સ્ટરની બે નવલકથાઓના પરિચય છે. નવલકથાઓના કલાત્મક અંશોના થોડા નિર્દેશો આવે છે, પણ વીગતે સમાલોચનાનું લઘુ લેખકે રાખ્યું નથી. ‘એ પેમેન્ટ ટૂ ઇન્ડિયા’ વિશેના ટ્રિલિંગના કેટલાક સંદેહોને લેખકે પોતાના લેખને અંતે દાક્યા છે અને એનો એક અભિપ્રાય “વી વોન્ટ એ લાઈફ ઇન્સિશન ધેન ફ્રીડમ, એ વેઈટઅર ઇન્ડિઅન ધેન અજિઝ” નોવી પ્રશ્ન કર્યો છે કે તેમની વાત કેટલી યથાર્થ છે? કોર્સ્ટરનું હિન્દુશન ભારે ચર્ચા ખમી શકે એવો વિષય જણાવ છે પણ ભોળાભાઈએ અહીં તો માત્ર પ્રશ્નો રજૂ કરવામાં પોતાની ઇતિહાસિકતા માની છે.

હાઇનરિખ બ્રોલ, બ્રજ સેકેરીસ અને પાબ્લો નરુદા વિશેની પરિચયાત્મક નોંધોમાં તે-તે સર્જકની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓને સંક્ષેપમાં ઠીક ઉપસાવી આપી છે.

દેખીતી રીતે આવાં લખાણોનું પ્રયોજન આપણને જગત-સાહિત્યની સમૃદ્ધિનું દિગ્દર્શન કરાવી આપણી સાહિત્યિક અભિજ્ઞતાને સંકોરવાનું જ હોય. જે સહજતાથી આપણે આપણી ભાષાના સાહિત્ય વચ્ચે ફરી શકીએ એ સહજતાથી પરભાષાના સાહિત્ય વચ્ચે ફરવું શક્ય નથી કથાસાહિત્યમાં હજુએ માનવવૃત્તાતનો તાત્કાલિક પકડી આપણે આમતેમ ધૂમી શકીએ, પણ કાવ્યાસ્વાદની તો કેટલીક લાક્ષણિક સમસ્યાઓ રહેવાની જ. ‘લિરિઝલ ટાઈટલ્સ’ની વાત કરતી આપણે માટે મુશ્કેલ જ હોવાની, પણ અભિમુખતા કેળવી શકાય તોપણ એમાં વિવેચનની સાર્થકતા હોવાની. ભોળાભાઈનું આ વિવેચન એવી સાર્થકતા ધરાવે છે એમ અવશ્ય કહી શકાય.

૩

પૂર્વપ્રદેશના સાહિત્ય વિશેના લેખો એ સાહિત્યમાં વધારે ઓતપ્રોત થઈને લખાયા છે એમ લાગે તો એ સાહજિક જ લેખાય. જોકે અહીં પણ પરિચય અને પ્રવેશ કરાવવાનું પ્રયોજન જ મુખ્ય-વર્તી રહ્યું છે. ‘ગણદેવતા’ ‘અમૃતસંતાન’ ‘અન્તર્લક્ષી યાત્રા’ અને

‘રૂપસી ખાગ્લા’ એ કૃતિઓ વિશેના તથા ‘કવિ વિષ્ણુ દે’ અને ‘સાહિત્યકાર બુદ્ધદેવ બસુ’ વિશેના લેખો અહીં છે તે તે-તે કૃતિ કે સર્જકની વિશિષ્ટતાઓને ઉચિત રીતે સ્ફુટ કરી આપે છે. ‘રૂપસી ખાગ્લા’નો પરિચય આપણને વધારે સ્પર્શી જાય, તો એનું કારણ એ કૃતિની અનન્ય ભાવમયતા છે.

‘સાહિત્યકાર બુદ્ધદેવ બસુ’ વિશેનો લેખ સમગ્રદર્શી છે, પણ જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કાર મેળવનાર વિષ્ણુ દેના અહીં અપાયેલાં પરિચય-સમીક્ષાથી આપણને પૂરતો સંતોષ કદાચ ન થાય. પણ લેખ કદાચ પ્રાસંગિક રૂપે લખાયેલો હોય. જોકે તેમ છતાં, વિષ્ણુ દેએ પુરાણ-સંદર્ભોના આધુનિક યુગચેતનાને અભિવ્યક્ત કરવા વિશિષ્ટ વિનિયોગ કર્યો છે એ તરફ ઠીક લક્ષ દોર્યું છે. ‘અમૃતસતાન’ની આંતરિક વિશિષ્ટતાને અને ‘મહાન શૈલીકાર’ ગોપીનાથના શૈલીગુણને સ્ફુટ કરતાં થોડાંક લાક્ષણિક દૃષ્ટાંતોની પણ અપેક્ષા જાગે છે. ‘ગણદેવતા’ની સમીક્ષા એના ચડીમંડપ અંશ પૂરતી મર્યાદિત રાખી છે એ તો જરા ખૂંચે છે.

‘ગણદેવતા’ની સમીક્ષામાં લેખક ‘ટીકા’કાર પણ બન્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. મારી પોતાની યાદ તાજી કરું તો હું ‘આરોગ્યનિકેતન’થી પણ બહુ પ્રભાવિત થયો ન હતો, તેથી “કલાકાર તરીકે ટૂંકી વાર્તાના લેખક તારાશંકર નવલકથાકાર તારાશંકરથી ચડિયાતા ગણાય છે” એવી ભોળાભાઈની નોંધ વાંચી મને આનંદ થયો. આવી નોંધ છતાં ‘ગણદેવતા’માં લેખકનું જે લક્ષ્ય છે તે સ્ફુટ કરવામાં અને કૃતિનો યોગ્ય ન્યાય તોળવામાં સમીક્ષકે કયાશ બતાવી નથી એ ખાસ ધ્યાનપાત્ર છે.

૪

ભોળાભાઈનું ‘વિવેચકત્વ’ સવિશેષપણે પ્રગટ કરે છે ગુજરાતી કૃતિઓની સમીક્ષા. ‘કૃષ્ણાવતાર’ વિશેના લેખમાં એની કલાગત નિષ્કળતાની ચર્ચા કરી છે – એનાં કાગળો તપાસ્યાં છે. પણ ‘વાત્રકને

કંઠિ' અને 'સાચાં શમણા' વિશેના લેખ વિશેષભાવે આસ્વાદમૂલક છે. માર્ક શોરરે કરેલા ભેદનુ અવલંબન લઈ "પ્રથમ કથામાં ચરિત્ર-નું 'રેવિલેશન' - 'આવિષ્કાર' છે, બીજીમાં 'ઈવલ્યૂશન' - 'વિકાસ' છે" એમ કહી લેખક 'સાચા શમણા'ની ગતિ લઘુનવલની દિશામાં છે એમ આરભમાં સ્થાપિત કરે છે પણ આ દૃષ્ટિએ આ બે કૃતિઓનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવાનું એમણે તાકયુ નથી. વિવાદ-પ્રસંગે 'રેવિલેશન' અને 'ઈવલ્યૂશન' ડોને કહેવાં એ જ વિવાદનો વિષય બની જાય અને એ રીતે ભોળાભાઈનો 'સાચા શમણા'ના વાર્તા-સ્વરૂપ અંગેનો અભિપ્રાય મને બહુ સ્વીકાર્ય લાગતો નથી.

'વાની મારી ડાયલ' વિશેના લેખમાં 'એક ભાવક . બે પ્રતિભાવ' એવું ઉપશીર્ષક લેખકે મૂક્યું છે, પણ પહેલાની મુગ્ધ છાપને કહોળે એવું કંઈ ખાસ આ કૃતિમાંથી લેખકે બતાવ્યું નથી - સિવાય કે વાર્તાનું રંગદર્શી તત્ત્વ. વાર્તામાં ડોરો કડકડતો ધાધરો, વાવના થાળામાં નિગળાવા મૂકેલો ડોશ એકમેક સાથે ગોઠવાઈને બેઠેલાં રતાધળાં છીપા - આ બધાંના સંકેતો ઝીલવામાં અને 'પેટ' શબ્દના વિનિયોગથી આવતી રતિભાવગ્રેરક અસરને નોંધવામાં ભોળાભાઈની સૂક્ષ્મ કલાસૂઝ અને રસિકતાનું સુભગ દર્શન થાય છે. ઉપરાત, પ્રસંગચિત્રણની વફતા અને વ્યંજના પણ એમણે વિદગ્ધ વિવેચકની અદાથી સફટ કરી આપી છે. લોકબોલીની સાથે સાહિત્યિક ભાષાના વિનિયોગના ઔચિત્યનો પ્રશ્ન પણ એમની નજર બહાર રહ્યો નથી, જોકે એ વિશે એ પોતે દ્વિધામાં છે. પણ આ જ તો એમણે શરૂઆતમાં નોંધેલું મડિયાનું ભાષા પરત્વેનું રંગદર્શી વલણ નહીં ?

'મહાનિબંધ'માં ગુલાબદાસ આપણને ચરમ સીમા સુધી ડેવી કલાદૃષ્ટિથી અને કલાકારના તાટસ્થ્યથી લઈ જાય છે તેનું સમભાવી અને રસજતાભર્યું પૃથક્કરણ ભોળાભાઈના વિવેચનકૌશલનો એક સરસ નમૂનો છે, પરંતુ 'મહાનિબંધ' અસાધારણ મૂલ્યવત્તાવાળી કૃતિ છે કે કેમ એ વિશે મને સંદેહ છે. એકાકી એક દરે 'ગોઠવાયેલું'

હોવાની છાપ પાડે છે અને એમાંનું માનવદર્શન - પદ્મકાંતની નરી નક્કાઈ - એકાગ્રી હોઈ બહુ ભાસતું નથી.

‘ચિત્રણા’નાં કલ્પનો ભોળાભાઈએ સૌંદર્યદૃષ્ટિથી તારવી આપ્યા છે. સુક્ત વનવેલીના પ્રયોગને એ એક દરે વધાવતા જણાય છે, પણ રાજેન્દ્રના લયપદાવલિના પ્રશ્નો વધારે ચર્ચવા જેવા છે. પદાવલિના પ્રશ્નને તો ભોળાભાઈ સ્પર્શ્યા જ નથી.

‘એકાંત’ની સમત્વભરી સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન વરતાઈ આવે છે. એક બાજુથી સુરેશની પ્રણયકવિતામાં કંઈક કલાત્મક, રસાત્મક તત્ત્વ ભોળાભાઈને જણાય છે, ગીતો પણ મનભર લાગ્યાં છે; પણ બીજી બાજુથી સુરેશની કવિતાની ઇમારતની અકલાત્મકતા એમણે કોઠ પાડીને દર્શાવી છે, એ કારણે ગીતો ‘લિટરરી’ બની બચ છે એ મર્યાદા પણ નોંધી છે. લેખના અંતે પહોંચતાં આરભતું “ચુરત છંદોબંધ, ઉચિત પદાવલિ અને અનુરૂપ ઇમેજરી ‘એકાંત’ની કવિતાને હલ બનાવી રહે છે” એ વાક્ય અતિવ્યાપ્ત અને કદાચ અત્યુક્ત પણ ભાસે એવું થઈ ગયું છે.

‘આજનું ગુજરાતી વિવેચન’ એ લેખ, એમાં જ આવતા શબ્દો વાપરીને કહેવું હોય તો એમ કહેવાય કે ‘અધ્યાપકીય’ નહીં, ‘અખખારી’ છે. વિવેચનની વિભાવનાઓ, અભિગમો, સિદ્ધિઓ-અસિદ્ધિઓનો આલેખ એમાં નથી, પણ સમસામયિક વિવેચનની કેટલીક તરાહો વિશેની એક પ્રાસંગિક નોંધ છે. ૧૯૭૩ના એક દરતાવેજ તરીકે એ ઉપયોગી ગણાય.

પ

છેલ્લા વિભાગના અનુવાદચર્ચાના બે લેખો ‘અનુવાદનું રસાયન’ અને ‘પ્રપા’ તદ્દવિષયક સંજ્ઞતા અને સ્વરૂપ સમજથી લખાયેલાં છે. રવીન્દ્રનાથ ટાગોર મેઘાણીના માનસને કંઈક અજાણી બની રહેતી લાગે છે, જ્યારે બેલડઝમા મેઘાણી એટલેમ દેખાય છે એ ભોળાભાઈનું નિરીક્ષણ ઘણું ઘોનક છે. ‘પ્રપા’ની રસલક્ષી અનુવાદ-

પદ્ધતિ ભાળાભાઈએ ઉચિત ઉદાહરણ આપીને અને સારી તત્ત્વમયતા સ્ફુટ કરી છે, પણ એમાં છદ્દમોહનાશ છતાં સંસ્કૃતનું ભારતીય ધર્મી વાર કીડકીડ રહ્યું છે એની નોંધ લેવા જેવું હતું. 'રિસાળ દુનિયા'માં જ, એની પદાવલિ ને એના અતિશ્લિષ્ટ વાક્યબદ્ધને કારણે પ્રાસાદિકતાનો ડાહ્ય ભોગ નથી અપાયો.

ખાફીના ત્રણ લેખો 'પુરાણકલ્પનનો સાહિત્યમાં વિનિયોગ', 'અર્વાચીન ભારતીય સાહિત્ય પર સંસ્કૃતનો પ્રભાવ', 'સર્પ અને કાચળી' પ્રવાહદર્શનના લેખો છે. એમાં માહિતી છે પણ મુદ્દાઓ ઊંડાણથી ચર્ચા શકાયા હોવાની આપ પકતી નથી અને કંઈક તૂટકછૂટક. ક્યાંક ઉપરછૂટક ગદી જરૂર પણ ભાગે છે. પુરાણકલ્પન ક્રમે ઢીલું, એનો સાહિત્યમાં વિનિયોગ એટલે શું, પુરાણકલ્પન અને પ્રતીક વચ્ચે શા ભેદ - આ બધું સ્પષ્ટ કરવું એ એક તારિવડ જરૂરિયાત ગણાય.

૬

ભાળાભાઈનો વિશાળ સાહિત્યવ્યાસંગ છે, એમની ડુંળવાયેલી મુશ્કિ છે, એ ઘણી મજબૂતાથી અને અવ્યાસશીલતાથી લખે છે, છતાં એમના લેખોમાં કંઈક તત્ત્વ ખૂટવું લાગે છે તે શું છે? ભાળાભાઈ કેઈ એક મર્ગતત્ત્વને આખા ઉપસાવતા હોય એમ કેમ નથી લાગતું? એમનામાં મૌલિક પ્રકાશ ઓછો પડે છે કે તત્ત્વપરામર્શની પીઠિકા એમને પૂરી મજબૂત પ્રાપ્ત નથી થઈ કે લેખનપદ્ધતિનો કાંઈ દોષ એમાં જવાબદાર છે? આખો લેખ કોઈ અવિચ્છિન્ન તર્કમંત્રનીથી લખાયેલો હોય એવું ઓછું ટુકાણે જોવા મળે છે અને ટાચગુર્જલીના નાનકડા દોષો પણ અવારનવાર જડી આવે છે. માખવા તરીકે, પહોંચા જેવના ખીન્ને પેરેગ્રાફ જુઓ. "રિલે અધરે કવિ લેનો, છતાં એક વાર તેની રીતાની મોહિની લાગ્યા પછી તે છૂટી નથી" એવા વાક્યના અનુવાદમાં જ "અલ્પવયે જ રિલેએ લખવાનું શરૂ કર્યું હતું" એવી ખીણ વાત થઈ જાય છે.

હોવાની છાપ પાડે છે અને એમાંનું માનવદર્શન - પદ્ધતિની નરી નકશાઈ - એકાગ્રી હોઈ ઊઠે ભાસતું નથી.

‘ચિત્રણ’ના કલ્પનો ભોળાભાઈએ સૌંદર્યદષ્ટિથી તારવી આપ્યાં છે. મુક્ત વનવેલીના પ્રયોગને એ એક દરે વધાવતા જણાય છે, પણ રાજેન્દ્રના લયપદાવલિના પ્રશ્નો વધારે ચર્ચા જેવા છે. પદાવલિના પ્રશ્નને તો ભોળાભાઈ સ્પર્શ્યા જ નથી.

‘એકાંત’ની સમત્વભરી સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન વરતાઈ આવે છે. એક બાજુથી સુરેશની પ્રણયકવિતામાં કંઈક કલાત્મક, રસાત્મક તત્ત્વ ભોળાભાઈને જણાય છે, ગીતો પણ મનભર લાગ્યાં છે; પણ બીજી બાજુથી સુરેશની કવિતાની ઇમારતની અકલાત્મકતા એમણે કોડ પાડીને દર્શાવી છે, એ કારણે ગંતો ‘લિટરરી’ બની જાય છે એ મર્યાદા પણ નોંધી છે. લેખના અતે પહોંચતાં આરભતું “ચુસ્ત છદ્દોખંધ, ઉગ્રિત પદાવલિ અને અનુરૂપ ઇમેજરી ‘એકાંત’ની કવિતાને હ્રદય બનાવી રહે છે” એ વાક્ય અતિવ્યાપ્ત અને કદાચ અત્યુક્ત પણ ભાસે એવું થઈ ગયું છે.

‘આજનું ગુજરાતી વિવેચન’ એ લેખ, એમાં જ આવતા શબ્દો વાપરીને કહેવું હોય તો એમ કહેવાય કે ‘અધ્યાપકીય’ નહીં, ‘અખખારી’ છે. વિવેચનની વિભાવનાઓ, અભિગમો, સિદ્ધિઓ-અસિદ્ધિઓનો આલેખ એમાં નથી, પણ સમસામયિક વિવેચનની કેટલીક તરાહો ગિશેની એક પ્રાસંગિક નોંધ છે. ૧૯૭૩ના એક દરતાવેજ તરીકે એ ઉપયોગી ગણાય.

પ

છેલ્લા વિભાગના અનુવાદચર્ચાના બે લેખો ‘અનુવાદનું રસાયન’ અને ‘પ્રપા’ તદ્દવિષયક સંજ્ઞતા અને સ્વરથ સમજથી લખાયેલાં છે. રવીન્દ્રનાથ્થાકમિ મેઘાણીના માનસને કંઈક અબ્બાણી બની ગયેલી લાગે છે. જ્યારે બેંગલોરમાં મેઘાણી ઓટ્તો હોમ દેખાય છે એ ભોળાભાઈનું નિરીક્ષણ ઘણું ઘોનક છે. ‘પ્રપા’ની રસવદ્ધી અનુવાદ-

પદ્ધતિ ભોળાભાઈએ ઉચિત ઉદાહરણ આપીને અને મનીષત નમજનીને સફૂટ કરી છે, પણ એમા ઉદમોડળાણ છતાં સ સફૂતનું ભારણ ઘણી વાર ફીકફીક રહ્યું છે એની નોંધ લેવા જેવું હતું. ‘રિન્નાળ દયિતા’મા જ, એની પદાવલિ ને એના અતિશ્લિષ્ટ વાક્યચળને કારણે પ્રાસાદિકતાનો ડહોંડ ભોગ નથી અપાયો.

પાછીના વળુ લેખો ‘પુરાણુદ્ધપનનો સાહિત્યમા વિનિયોગ’, ‘અર્થાગીત ભારતીય સાહિત્ય પર ન સફૂતનો પ્રભાવ’, ‘સર્પ અને કાચગાં’ પ્રગાદદર્જનના લેખો છે એમા સાહિત્યી છે પણ મુદાઓ જીડાણથી અર્ચી શકાય હોવાની છાપ પડતી નથી અને કંઈક ૧૯૨૬-૨૭. કેચાક ઉપરછંદુ ગહી જતું પણ લાગે છે. પુરાણુદ્ધપન કોને કહીશું, એનો સાહિત્યમા વિનિયોગ એટલે શું, પુરાણુદ્ધપન અને પ્રતીક વચ્ચે નો ભેદ-આ અર્થ સ્પષ્ટ કરવું એ એક તાસ્દિક જરૂરિયાત ગણાય.

૬

ભોળાભાઈનો વિશાળ સાહિત્યવ્યાસ જ છે, એમની જીવવાયેલી મુશિ છે, એ ઘણી મજબૂતાથી અને અગ્યામશીક્ષતથી લખે છે, જતા એમના લેખોમા કંઈક તત્ત્વ ખૂટતું લાગે છે તે શું છે? ભોળાભાઈ કોઈ એક મર્મતત્ત્વને આગાદ ઉપમાવતા હોય એમ કેમ નથી લાગતું? એમનામા સીલિટ પ્રકાશ એછો પડે છે કે તત્ત્વપ્રગમર્જની પીઠિડા એમને પૂરી મજબૂત પ્રાપ્ત નથી થઈ કે લેખનપદ્ધતિનો કોઈ દોષ એમા જવાબદાર છે? આખો લેખ કાઈ અગ્નિચિહ્ન તકોન ગનિયો લખાયેલા હોય એવું એણે ટુકાણે જોવા મળે છે અને કાચગાંથીના નાનકડા દોષો પણ અવારનવાર જડી આવે છે દાખલા તરીકે, પહોંવા લેખનો ખીજો ગરેઆક જુઓ. “ગિલ્ડે અધરો” કવિ દત્તો, “જતા એક વાર તેની કવિતાની મોલિની લાગ્યા પછી છૂટતી નથી” એવા વાક્યના અનુસંધાનમા જ “અદ્યવ ગિલ્ડે લખવાનું શરૂ કર્યું હતું” એની ખીજી વાત થઈ.

એકંદરે ભોળાભાઈમા જેટલી અવલોકનની તીક્ષ્ણતા દેખાય છે એટલી વિચારની તેજસ્વિતા ભાસતી નથી.

ભોળાભાઈની ભાષામા બ ગાળી, હિંદીના પ્રભાવ નીચે કે એમનેમ પણ, સ સ્કૃતની ઘણી છાંટ છે અપ્રત્યાશિત, ઉત્સ, પ્રત્યાખ્યાત, પ્રતિશોધકારી, આત્મવિદોષનકારી, મૌનમૂક, બહુવિહારિણી, સાબરનેત્ર, કારા (=કેદખાનુ), તથાકથિત, ઉદ્દેશિત, ઉર્વરતા, સંપ્રેષણીયતા, નિષ્કાસન, પ્રાણુચ્છલ, ગતાસુ, અપસામાન્યતા, કદાકદા, શનાધિક, નીલાભ, અનતિદ્વરે, આનીત, શાયિત વગેરે શબ્દો જુઓ. ‘પગદ્વય’ જેવો સંકર સમાસ પણ ભોળાભાઈ બનાવી કાઢે છે. ‘તથાકથિત’ના, અને એનાથીયે વિશેષ ‘સહોપસ્થિતિ’ના પ્રેમમા ભોળાભાઈ જણાય છે. એથી જ તો “એકિસનિયાની આમે નાતાલિયાના પાત્રની સહોપસ્થિતિ લેખક રચે છે” એવું વાક્ય એમનાથી થઈ જાય છે. પહેનું, પહેયાન, ખીહક, બહુતાયત જેવા હિંદી શબ્દો સહજ રીતે આવે છે તે ગમે છે પણ ટોન, ટિપિકલ, લિટરરી, ઇડિઅમ, સિન્ડ્રુએશન, સ્ટ્રક્ચર, ઇમોશનલ ઇમ્પેક્ટ જેવા ઘણાબધા અગ્રેજી શબ્દોનો વપરાશ ભોળાભાઈનો શોખ બતાવે છે. ‘ટોન’ના પણ એ ખાસ ચાહક છે. કદાચ અનવધાનથી, ‘તુલનાત્મક અનુવાદ’ ‘કવિમંડિત નજર’ ‘અનાદ્રાત સવેદના’ ‘ગીતસહજ સાહજિકતા’ જેવા પ્રયોગો પણ થઈ ગયા છે.

ભોળાભાઈની વિષયસામગ્રીમા કે વિવેચકદષ્ટિમાં જ નહીં, એમની ભાષામા પણ પૂર્વ પશ્ચિમ-પુરા-અધુનાનો એક કૌતુકભર્યો અને રોમાચક સંગમ જેવા મળે છે. આજના શુબરની વિવેચનમાં આ એક નોખી તરી આવતી ઘટના છે.

વેધક દષ્ટિ અને વિચારસંભાર

‘પરિધિ’, દિગ્વીશ મહેતા,

પ્ર. આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬

શ્રી દિગ્વીશ મહેતા ધધાદારી લેખક નથી તેમ ધધાદારી વિવેચક પણ નથી. એ ધધુ થોડું લખે છે (વાળીચોળીને લેણુ કચું ત્યારે અહીં માંડ ૨૦૦ પાન થયા) પણ જે કંઈ લખે છે તેની અવશ્ય નોંધ લેવી પડે એવું લખે છે. વિવેચન તો એમણે બહુધા આવી પડેલી ફરજ રૂપે કચું હોય એમ એમના ઘણા સ્વાધ્યા-યોના નિમિત્તો જોતા જણાય છે વ્યવસાયે અગ્રેજીના અધ્યાપક પાસેથી આ ૨૦૦ પાનના નાનકડા ગ્રંથના પહેલા મોટા વિભાગમાં સમાવાયેલી સામગ્રી આપણને સાપડી શકે (એમાં દિગ્વીશભાઈની આગવી વિચારછટા છે તોપણ) પરંતુ ખીજા નાનકડા વિભાગની સામગ્રી તો દિગ્વીશભાઈ પાસેથી જ મળી શકે એમ લાગે છે, કેમકે એમાં ‘પોતાના ભાષાસાહિત્ય વિશે સહાનુભૂતિ’ પ્રગટ થાય છે જે બહુ જોછા અગ્રેજીના અધ્યાપકોમાં જોવા મળે છે અને ફેટલાક ગુજરાતીના અધ્યાપકોમાં પણ જોવા મળતી નથી.

દિગ્વીશભાઈના ‘આર ભિક’માના થોડા શબ્દો અહીં ઉતારવા જોવા છે. “વિદેશી વિભાવનાઓ, સર્જકો, સ્વરૂપો વિશે ભલે લખ્યું હોય પણ જે ઉપયોગી થવું હોય તો તેમાં પોતાના ભાષાસાહિત્ય વિશે સહાનુભૂતિ જોઈએ. આ સહાનુભૂતિ મૂત્રો ઉચ્ચારવાથી નથી આવતી, એ શૈલીથી નથી સધાતી, એ વિચારો કરીને નથી ઉપજવાતી. એક રીતે એ આપણી ગુજરાતી ભાષા જ કેમ, વાસ્તવિકતાનોય સ્વીકાર છે. આ લેખોમાં

સમાજ અને સાહિત્ય વચ્ચેના સબંધ પર વારંવાર જાર મુકાતો જોવા મળે તો તેની પાછળ તર્કથી જેનું મૂલ્ય સમજાયું છે તે આ વાસ્તવિકતાથી આમ તો વિખૂટા રહ્યાનો કંપ છે ” -

વિચાર, વેદનશીલતા અને વાણીમરોડોમાં પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ તથા પોતાના મૂળિયાં ક્યાં પડેલાં છે તેની શોધ - આ બે વચ્ચેના તાણ-ખેચાણે કેટલેક અંશે દિગ્ગીશભાઈની સર્જકતાને તેમ તેમના વિવેચનને પણ ભ્રમિકા પૂરી પાડેલી છે. એથી વિવેચનની એક આગવી કહેવાય એવી આખોડવા સર્જાય છે. દિગ્ગીશભાઈએ ગુજરાતી સાહિત્ય બહુ ઝાઝું વાચ્યું હોય એવો સભવ યોછો છે. એમની સિદ્ધાંત-ચર્યામાં ગુજરાતી સાહિત્યના ઉદાહરણો જડવાં મુશ્કેલ છે. ખીજા વિભાગમાંના ‘પદનાટકની વિભાવના’ના લેખમાં પણ કોઈ ગુજરાતી પદનાટકનો અછડતોયે ઉલ્લેખ નથી, અત્રત્ય સાહિત્યવિચારણાના સંદર્ભોથી પણ એ બહુવા અરુપ્પે છે. તેમ છતાં સહાનુભૂતિની મૂડી એમને ઢાંચાઢાળ સિદ્ધાંતો, અભિપ્રાયો, આગ્રહો વગેરેમાંથી મુક્ત કરી જુદી રીતે વિચારતા કરે છે અને અહીંના ખીજા વિભાગ જેવો એક ધ્યાન ખેંચતો લેખસમુચ્ચય આપણને મળે છે.

તો, પહેલા આપણે ખીજા વિભાગના લેખો તરફ જ વળીએ. ‘સાહિત્ય અને સામાજિક વાસ્તવ’ એ લેખ મારી દૃષ્ટિએ ઘણો અગત્યનો છે. એક પેચીદા સવાલને પોતીકા ઝુકાવથી લેખકે એમાં જોયો છે અને આ ઝુકાવ આપણી આજની સાહિત્યિક આખોડવામાં જરૂરી લાગે એવો છે. ગુજરાતી વિવેચનનાં કેટલાક ગૃહીતો લેખકે નિખાલસતાથી અને માર્મિક રીતે પ્રગટ કરી આપ્યાં છે : ગુજરાતી વિવેચક પશ્ચિમનાં પ્રભાવ નીચે સાહિત્યની રૂપગત તપાસમાં ઘણો રસ લે છે, પણ સાહિત્યને બાહ્ય વાસ્તવના સંદર્ભમાં જોવાની એને ઘણી ઓછી જિજ્ઞાસા છે. વાસ્તવવાદની કે એવી કશી વિભાવનાઓની નહીં, રૂપનિર્માણની ચર્યા જ એને મન મહત્ત્વની છે. એટલું જ નહીં, ભારતીય તેમજ ગુજરાતી સામાજિક સંસ્થાઓની હસ્તી વિશે એ

સાક્ષર છે અને સાહિત્યમાં એવું પ્રતિબિંબ પડતું હોય તો એ તેને મન દુ ખદ છે. વાસ્તવવાદી લેખકને આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસમાં યશુ ઓછું સ્થાન મળતું થયું છે એ અત્યારની સાહિત્યિક મૂલ્ય-બોધની તાસીર બતાવે છે. ખીજી બાજુથી બદલાતી સાહિત્યરુચિનો વાહક તો વાચકવર્ગ છે. વિશાળ વાચકવર્ગને તો વિવેચન લક્ષમાં જ રૂચી પે છે ? “વાચકવર્ગ એ આપણા વિવેચનનું બેચાણું પાત્ર છે”

આપણે ત્યાં આ પરિસ્થિતિ કેમ નીપજી છે ? લેખકો દૃષ્ટિએ દેશીય “ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય, તે તો દરતાવેજ કહેવાય” એવી ‘વલ્લુનપાસાયેલી’ સાન્યતા એને માટે જવાબદાર છે. લેખકના આ અનુમાનમાં કીકીક તથ્ય હોવાનો અભવ છે.

દિગ્વીશભાઈનો જુઠાવ સ્પષ્ટ છે સામાજિક વાસ્તવના સ્ત્રી કારનો. એકથી વધુ સ્તરે - સાહિત્યની સામગ્રી, અભિવ્યક્તિ, વાચક માથેના સબધો વગેરેના સ્તરે, મોડર્નિસ્ટોને આ જુઠાવ સ્વીકાર્ય નહીં હોય, પણ દિગ્વીશભાઈએ પ્રતીતિના આછા અભિનિવેશથી, અસરકારક કાકુઓથી આ જુઠાવ પ્રગટ કર્યો છે. આજની સાહિત્યિક આબોહવામાં એક જુદો ફક એમણે મારી છે. જોઈએ, એનાથી કાંઈ નવા વિચારવર્તુળો પેદા થાય છે ?

આપણી પદ્ધતી આવેલી સામાજિક સ્થિતિનો સાકતિક ચિતાર પણ દિગ્વીશભાઈએ આ લેખમાં આપ્યો છે વધુ બાબત અર્થમાં ગુજરાતી બનતો ગયેલો - ‘એન્સર્સ’ નાટકને કાર્નમાં ટાળી દેનારો બહોળો નવો વાચકવર્ગ - પ્રેક્ષકવર્ગ, જનતા સાહિત્ય અને સદ સાહિત્ય એવા બે પ્રકારનાં સાહિત્યો તથા જનતા-સાહિત્યરુચિએ ભદ્રસાહિત્ય-રુચિ તરફ જવું જોઈએ એવા આગ્રહનો થઈ રહેલો ફાક્ત સાહિત્ય અને વિવેચન ને સ્વીકાર કરવાનો છે તેમાનું એક આ છે

માણુમના દુ ખના કારણે તેની આજુબાજુની નક્કર નામાનિ પરિસ્થિતિમાં હોય એ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા અને એનું દુ

સાશક છે અને સાહિત્યમાં એનું પ્રતિબિંબ પડતું હોય તો એ તેને મન દુઃખદ છે. વાસ્તવવાદી લેખકોને આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ઘણું ઓછું સ્થાન મળતું થયું છે એ અત્યારની સાહિત્યિક મૂલ્ય-જોધની તાસીર બનાવે છે. ખીજી બાજુથી બદલાતી સાહિત્યરુચિનો વાહક તો વાચકવર્ગ છે. વિશાળ વાચકવર્ગને તો વિવેચન લક્ષમાં જ કયા લે છે ? “વાચકવર્ગ” એ આપણા વિવેચનનું ખોવાયેલું પાત્ર છે.”

આપણે ત્યાં આ પરિસ્થિતિ કેમ નીપજી છે ? લેખક (૧) દૃષ્ટિએ કદાચ “ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય, તે તો દરતાવેજ કહેવાય” એવી ‘વણતપાસાયેલી’ સામ્યતા એને માટે જવાબદાર છે. લેખકના આ અનુમાનમાં કીકડીક તથ્ય હોવાનો સંભવ છે

દિગ્વીશભાઈનો જુકાવ રપષ્ટ છે સામાજિક વારતવના રવી કારનો. એટલી વધુ રતરે સાહિત્યની સામગ્રી, અભિવ્યક્તિ, વાચક સાથેના સંબંધો વગેરેના સ્તરે. મોડર્નિસ્ટોને આ જુકાવ સ્વીકાર્યું નહીં લાગે, પણ દિગ્વીશભાઈએ પ્રતીતિના આજા અભિનિવેશથી, અસરકારક કાકુઓથી આ જુકાવ પ્રગટ કર્યો છે. આજની સાહિત્યિક આજો-હવામાં એટલું જુની ફૂક એમણે મારી છે. જોઈએ, એનાથી કોઈ નવા વિચારવર્તુળો પેદા થાય છે ?

આપણી પલટાતી આવેલી સામાજિક સ્થિતિનો સાકેતિક ચિતાર પણ દિગ્વીશભાઈએ આ લેખમાં આપ્યો છે વધુ સાચા અર્થમાં ગુજરાતી બનતો ગયેલો - ‘એન્સર્ડ’ નાટકને ફાર્સમાં ઢાળી દેનારો બહેળો નવો વાચકવર્ગ - પ્રેમકવર્ગ, જનતા સાહિત્ય અને ભદ્ર સાહિત્ય એવા બે પ્રકારના સાહિત્યો તથા જનતા સાહિત્યરુચિએ ભદ્રસાહિત્ય-રુચિ તરફ જવું જોઈએ એવા આગ્રહનો થઈ રહેલો હાસ સાહિત્ય અને વિવેચને જે સ્વીકાર કરવાનો છે તેમાત્ર એક આ છે

માણસના દુઃખના કારણ તેની આજુબાજુની નક્કર સામાજિક પરિસ્થિતિમાં હોય એ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા અને એનું

સમાજ અને સાહિત્ય વચ્ચેના સંબંધ પર વારંવાર ભાર મુકાતો જોવા મળે તો તેની પાછળ તર્કથી જેનું મૂલ્ય સમજાયું છે તે આ વારતવિકતાથી આમ તો વિખૂટા રહ્યાનો કંપ છે ”

વિચાર, વેદનશીલતા અને વાણીમરોડોમાં પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ તથા પોતાના મૂળિયાં કયા પડેલા છે તેની શોધ - આ બે વચ્ચેના તાણ બે ચાણે ફેટલેક અશે દિગ્ગીશભાઈની સર્જકતાને તેમ તેમના વિવેચનને પણ ભ્રમિકા પૂરી પાડેલી છે. એથી વિવેચનની એક આગવી કહેવાય એવી આબોહવા સર્જાય છે. દિગ્ગીશભાઈએ ગુજરાતી સાહિત્ય બહુ ઝાઝું વાચ્યું હોય એવો સભવ ઓછો છે. એમની સિદ્ધાંતચર્યામાં ગુજરાતી સાહિત્યનાં ઉદાહરણો જડવાં મુશ્કેલ છે. ખીજા વિભાગમાંના ‘પદનાટકની વિભાવના’ના લેખમાં પણ કોઈ ગુજરાતી પદનાટકનો અછડતોયે ઉલ્લેખ નથી. અત્ય સાહિત્યવિચારણાના સંદર્ભોથી પણ એ બહુધા અસ્પષ્ટ છે. તેમ છતાં સહાનુભૂતિની મૂડી એમને ઢાયાઢાળ સિદ્ધાંતો, અભિપ્રાયો, આગ્રહો વગેરેમાંથી મુક્ત કરી જુદી રીતે વિચારતા કરે છે અને અહીંના ખીજા વિભાગ જેવો એક ધ્યાન ખેંચેલો લેખસમુચ્ચય આપણને મળે છે.

તો, પહેલા આપણે ખીજા વિભાગના લેખો તરફ જ વળીએ. ‘સાહિત્ય અને સામાજિક વાસ્તવ’ એ લેખ મારી દષ્ટિએ ઘણો અગત્યનો છે. એક પેચીદા સવાલને પોતીકા ઝુકાવથી લેખકે એમાં જોયો છે અને આ ઝુકાવ આપણી આજની સાહિત્યિક આબોહવામાં જરૂરી લાગે એવો છે. ગુજરાતી વિવેચનનાં ફેટલાક ગૃહીતો લેખકે નિખાલસતાથી અને માર્મિક રીતે પ્રગટ કરી આપ્યાં છે : ગુજરાતી વિવેચક પશ્ચિમનાં પ્રભાવ નીચે સાહિત્યની રૂપગત તપાસમા ઘણો રસ લે છે, પણ સાહિત્યને બાહ્ય વાસ્તવના સંદર્ભમાં જોવાની એને ઘણી ઓછી જિજ્ઞાસા છે વાસ્તવવાદની કે એવી કશી વિભાવનાઓની નહીં, રૂપનિર્માણની ચર્યા જ એને મન મહત્ત્વની છે. એટલું જ નહીં, ભારતીય તેમજ ગુજરાતી સામાજિક સંસ્થાઓની હસ્તી વિશે એ

સાક્ષક છે અને સાહિત્યમાં એનું પ્રતિબિંબ પડતું હોય તો એ તેને મન દુઃખ છે. વાસ્તવવાદી લેખકોને આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ઘણું ઓછું સ્થાન મળતું થયું છે એ અત્યારની સાહિત્યિક મૂલ્ય-બોધની નાસીર બનાવે છે. ખીજી બાજુથી બદલાતી સાહિત્યરુચિના વાહક તો વાચકવર્ગ છે. વિશાળ વાચકવર્ગને તો વિવેચન લક્ષમાં જ ર્યાં છે ? “વાચકવર્ગ એ આપણા વિવેચનનું બોવાયેલું પાત્ર છે”

આપણે ત્યાં આ પરિસ્થિતિ કેમ નીપજી છે ? લેખકની દૃષ્ટિએ કનય “ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય, તે તો દરતાવેજ કહેવાય” એવી ‘વણતપાસાયેલી’ માન્યતા એને માટે જવાબદાર છે. લેખકના આ અનુમાનમાં કીકકીક તથ્ય હોવાનો મંભવ છે.

દિગ્ગીશભાઈનો હુકાવ સ્પષ્ટ છે. સામાજિક વાસ્તવના સ્ત્રી કારનો. એકથી વધુ રતરે - સાહિત્યની સામગ્રી, અભિવ્યક્તિ, વાચક નાથેના મળ ધો વગેરેના સ્તરે. મોડર્નિસ્ટોને આ હુકાવ સ્વીકાર્ય નહીં હાગે, પણ દિગ્ગીશભાઈએ પ્રતીતિના આજી અભિનિવેશથી, અસર-કારક કાકુઓથી આ હુકાવ પ્રગટ કર્યો છે. આજની સાહિત્યિક આળો-કવામાં એક જુની ફૂંક એમણે મારી છે. નેઈએ, એનાથી કોઈ નવાં વિચારવર્તુળો પેદા થાય છે ?

આપણી પસંદગી આવેલી સામાજિક સ્થિતિનો સાંકેતિક ચિતાર પણ દિગ્ગીશભાઈએ આ લેખમાં આપ્યો છે : વધુ સાચા અર્થમાં ગુજરાતી બનતો ગયેલો - ‘એન્સડ’ નાટકને ફાર્સમાં ઢાળી દેનારો ખાલેજો નવો વાચકવર્ગ - પ્રેક્ષકવર્ગ, જનતા-સાહિત્ય અને ભ્રમ સાહિત્ય એવાં બે પ્રકારના સાહિત્યો તથા જનતા સાહિત્યરુચિએ ભ્રમસાહિત્ય-રુચિ તરફ જવું નેઈએ એવા આગ્રહનો થઈ રહેલા હાસ સાહિત્ય અને વિવેચને જ સ્ત્રીકાર કરવાના છે તેમાંનું એક આ છે

માણસના દુઃખનાં કારણો તેની આજુબાજુની નક્કર સામાજિક પરિસ્થિતિમાં હોય એ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા અને એનું દુઃખ

એની માણસાઈમા જ જડાઈને પડેલું હોય એ સામાજિક વાસ્તવથી પર એવા છેવટના વાસ્તવની ભૂમિકા. આ બે વાસ્તવભેદો પેલા બે સાહિત્યભેદો સાથે સંકળાયેલા છે અને દિગ્ગીશભાઈનું નિદાન છે કે આ પરત્વે આપણા લેખકમાં મૂલ્યવિષયક અનિશ્ચિતતા છે જે એની કારકિર્દીના સાતત્યને તેમજ તેની કૃતિની સુઅથિતતાને બેખમાવે છે શ્રી સુરેશ જોશીને તેઓ આના દાખલા તરીકે ટાકે છે. સામે પક્ષે વાચકવર્ગના રુચિહિન્નભેદોથી દોરવણી પામી પોતાની સર્જનપ્રવૃત્તિ વિકસાવતા લેખક તરીકે તેઓ મધુ રાયનો નિર્દેશ કરે છે.

દેખીતી રીતે જ, ગુજરાતી સાહિત્ય વિશે લેખકે અહીં વ્યાપક-ભાવે અને દાખલા તરીકે જ વાત કરી છે. એ દાખલાઓ પણ બરાબર આપ્યા ગણી આપવાનું કામ એમણે માથે લીધું નથી. એટલે એ વિશે તો આપણા મનમાં પ્રશ્નો થવાના જ. પણ દિગ્ગીશભાઈ, એમના પોતાના શબ્દોમાં, શાસ્ત્રીય અભ્યાસી કરતાં આર્મચેર વિચારક વધારે છે. વિચારો વહેતા મૂકવાનું એમને વિશેષ કાવે છે, વિચારોને પૂરા તરફ સાથે કાતી આપવાનું પણ નહીં.

‘નવલકથા - નવુ ઉત્થાન’માં ચંદ્રકાંત શ્રીકાંત જેવા એકબે લેખકની અદ્ય સામગ્રી ઉપર થયેલાં કેટલાંક અછડતાં નિરીક્ષણો છે, તો ‘ગુજરાતી ગદ્ય - કેટલીક સંભાવનાઓ’માં ભાષાના અનેક તાણાવાણામાંથી અંગ્રેજીના ચાલુ શબ્દોવાળી ભાષા અને કેટલાં જોલ્યાલનાં વાક્યોવાળી ભાષા - એવા બે તાણાવાણા તરફ લેખકે લક્ષ્ય દોર્યું છે સામાજિક વાસ્તવ તરફનો લેખકનો ઝુકાવ પણ આ લેખોમા ડોહ્યા કરી ગયા વગર રહ્યો નથી - રઘુવીર જેવા જન્મ રી લેખક માટે આ બંને અવકાશ છે એમ કહે છે ત્યારે અને ‘સદ્રંભદ્રે’ શુદ્ધ ભાષાની પેરડી કરીને. માત્ર ભાષાની સાદિત્ય ન રચાય, એવી આગળ વાસ્તવ પણ છે એ બનાવ્યું એવું નિરીક્ષણ કરે છે ત્યારે. આ રીતે આ લેખોને પઠેલા લેખના અનુસંધાનમાં પણ વાંચી શકાય.

આ વિભાગમાં ચારપાય લેખો ગુજરાતી કૃતિઓ વિશેના છે. એમાંથી ‘જનાન્તિકે’ વિશેનો લેખ મારી દષ્ટિએ ઉત્તમ છે એક તો ચુરેશ જોશીના અનુભવજગતનું એમાં મર્મદર્શન છે, એમની નિબંધ-પદ્ધતિની એક હૃદયંગમ ઓળખ છે અને એમની એકબે નિષ્કળતાઓ તરફ પણ અગ્રિનિર્દેશ છે, અને ખીજું, દિગ્વીશભાઈએ ‘જનાન્તિકે’ વિશે લલિત નિબંધની રીતે, કલ્પનપ્રચુર ગદ્યમાં અને જ્ઞાતસંકલ્પથી લખ્યું છે. સર્જનાત્મક વિવેચન એવી જો કોઈ સત્તા આપણે સ્વીકારતા હોઈએ તો આ એના એક સરસ નમૂનો છે.

‘ચંદ્રકાંત બક્ષીની નવલકથાઓ’માં કહેવાની વાત કઈ બહુ જુદી ક નવી નથી, પણ કહેવાની રીત ગમે એવી અને ધ્યાન ખેંચે એવી છે. ‘જનાન્તિકે’ પરના તેમજ આ લેખમાં દિગ્વીશભાઈ લેખકના જીવનવલ્લભ સાહિત્યિક ચર્ચામાં લાવે છે તે ખાસ નોંધપાત્ર છે. લેખકની સાહિત્યિક સમજાતા-નિર્ણયતામાં એનો પણ ફાળો હોય છે.

‘અધરો અને ગ્રહાષ્ટક’ને ‘ઉપેક્ષિત ચીલાની વાર્તાઓ’ કહીને દિગ્વીશભાઈએ કૌમિક નવલકથા માટે જ નહીં પણ વાસ્તવની પ્રતિક્રિયા આપતી નવલકથા માટે ઉત્સાહ બતાવ્યો છે એ એમની સાહિત્યદષ્ટિ સાથે બંધાયેલું છે. ‘સ્વરચ વ્યક્તિવાદ’માં કાવ્યસંગ્રહના અવલોકનને અંતે જોડેલા પ્રશ્નો એમાનાં નિરીક્ષણને કારણે વધારે ધ્યાન ખેંચે છે. કાન્તના કાવ્ય ‘ઉદ્ગાર’ની સમીક્ષા ‘પ્રમત્તાવસ્થા’ના રામનારાયણ પાઠક કવિત્વ અર્થને અવલખીને ચાલી છે. એ અર્થ ન રીકારીએ અને ‘પ્રમાદની અવસ્થા’ એવો જ અર્થ કરીએ તો ? આમંચ આ સમીક્ષામાં દિગ્વીશભાઈ ‘મેટ્રિક્સિક્સ’ની શૂઢતાએ પહોંચી ગયા છે, મારે હામિયામાં આડેક રથાને પ્રશ્નાર્થચિહ્નો અને એક રથાને એકઠી કરી પડી છે.

પણ દિગ્વીશભાઈમાં આવું થોડુંક હંમેશા રહે છે. ‘સત્તા, અર્થ અને કવિતા’ના સવાદમાં ‘રો. પ્રજોધ પડિતને જે વખત કહેવું પડે છે - “જરા વધુ રખડ કરો તો ?” તેમ આપણને પણ કહેવાનું મન

થાય એવું. દુર્ભાગ્યે આપણી સાથે દિગ્ગીશભાઈના કંઈ સવાદ ચાલતો નથી હોતો, એ લાગે અને આપણે વાંચવાનું હોય છે. ડૉ. પ્રજોધ પડિત સાથેના આ વાર્તાલાપમાં કવિતા અને ભાષાના સળધ વિશેનાં કેટલાક વિચારબિંદુઓ પડેલાં છે, પણ એમને વ્યવસ્થિત ડોસ્થુસેટ કરી શકીએ ત્યારે જ લાભ થાય.

ગ્રંથનો પહેલો વિભાગ પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય અને સાહિત્યવિભાવનાઓ વિશેનો છે. ‘પદનાટકની વિભાવના’ એ લેખને પણ અહીં મૂકવા જેવો છે. પદનાટકમાં પદના સ્વરૂપ અને સ્થાન વિશે કેટલાક મુદ્દાઓ એમાં છે, પણ દેલ્લે ગુજરાતી વાક્યમાં ક્રિયા છેલ્લી આવે છે, વાક્યને છેડેથી બહાર વહી જાય છે એમ કહી જે ચિંતા પ્રગટ કરી છે એ મને અર્થહીન લાગે છે. વાક્યચર્યનાની આ ખાસિયત વિશે કરવી હોય તો બલદી દલીલ પણ થઈ શકે.

છમેજ વિશેના બંને લેખો બતાવે છે કે દિગ્ગીશભાઈ વિક્ષતા-પૂર્વક લખી શકે છે. પહેલો લેખ તો કેટલાબવા સદ્ભોધી બહારાય છે. સર્જનપ્રક્રિયા અને સ્વરૂપ એ બંને સંદર્ભે અહીં છમેજની ઘણી સફસ અને મૂળભૂત તપાસ થઈ છે. ‘અંગ્રેજી કવિતામાં સ્વ-નિરૂપણ’ અને ‘દ્રાવ્યની અખિલાઈ’માં એ દૃષ્ટિથી થયેલું મહત્વનું ચિંતન અવલોકન છે. પહેલા લેખમાંનો એક કકરો તો અહીં હિતારના જેવો છે.

“તો સાહિત્યને પોતાનું આગવું, નિરપેક્ષ, સત્ય છે એ, મને ખીક છે કે, એક દેન્ય આશ્રય છે, ઇંગ્લિશ નહીં; જેને વિવેચકોએ વણતપાસ્યો આપણી વચ્ચે લાવી ગેત્યો છે અને જેને મિત્રવિદોષા નવા સર્જક વારંવાર ટાકે છે. તે જ રીતે સાહિત્યકાર કોઈ ગ્થાપિત દિનનો દાદો બની જશે એ ભય પણ, હું ધારું છું કે ઇંગ્લિશ નથી, અમેરિકન છે. કમકે ઇંગ્લિશ વિવેચનેમાં જે વારંવાર ડોકાયા કરે છે તે તો એ સામાન્ય સમજ છે કે વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય અને ‘દારનું રજાતંત્ર્ય’ એ બે શુદ્ધ બાબતો છે. અને આખરે તો

વ્યક્તિએ તેમજ કલાકારે અમુક સમાવાનો દારા જ પોતાનું સ્વાતંત્ર્ય સાધવાનું હોય છે.” બીજા પેખમાં લેખક લિ ગ્વિસ્ટિક્સ, સાયકોલોજી, મેટ્રિક્સિક્સ અને ઇપિસ્ટેમોલોજી - એ ચાર છેકાને સ્પર્શતી વિચારણામાં આપણને નાખે છે. વિવેચનાની ત્રિમૂર્તિને અજલિ આપતો એ લેખનો બીજો ખંડ પહેલા ખંડ સાથે એકરસ થતો નથી. ‘શુજરાતી સાહિત્ય પર પાશ્ચાત્ય સાહિત્યનો પ્રભાવ’ એ લેખમાં અવલોકન અને દષ્ટિકોણ પણ મર્યાદિત છે પણ એકમે સાનુભવનો પડેલા છે.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યસંજ્ઞા અને કૃતિઓ વિશેના ચારેક લેખો અહીં છે. એમાં રિલેકે વિશેનો લેખ વધારે શ્રમપૂર્વક તૈયાર થયેલો દેખાય છે. કથા અને કૃતિની મદદથી લેખક પોતાનું કામ ચલાવે છે તેથી ધણે ઠેકાણે રસાળતા આવી છે અને દિગ્વીશભાઈની છવન અને સાહિત્યના મર્મે ઉઘાડી આપતી દષ્ટિની ઝાંખી પણ અવારનવાર થાય છે.

બાકી રહેલા થોડા લેખો વિશે જુદું કહેવાની જરૂર નથી. માત્ર ‘વાચવાની કલા’ એ લેખમાં પ્રો. લુઇસે કેરેલુ વાચનપ્રવૃત્તિનું મહત્ત્વ વિશ્લેષણ રજૂ થયું છે તે વાચવાની અવશ્ય ભલામણ કરતી જોઈએ.

નિર્વિવાદ મૂલ્યવાન લાગે એવી વેધક દષ્ટિ અને એવો વિચારસંભાર આ ગ્રંથમાં છે. લેખકની પોતાની સાહિત્યિક માન્યતા બધા લખાણોમાં જાણી પડેલી વસ્તુતઃ આવે છે. કેટલુંક તો ઉચ્ચેરે એવું પણ છે. પણ લોકો વાચે તો ને ૧ દિગ્વીશભાઈની વિચારપ્રક્રિયા અને આભવ્યક્તિની લઢાણમાં એવું કંઈક છે કે જે પ્રવાહિતા અને વિશદતાને આવરે છે અને પહેલી જાપ દુર્બોધતાની પાડે છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના પ્રભાવને શુજરાતી ભાષામાં ઓગાળવાની એક મથામણ અહીં છે, પણ એ કામ પૂરું થવાનું હજી બાકી છે. એ પૂરું થય્યારે દિગ્વીશભાઈ મોટા વિવેચક બનશે.

કદાચ ન પણ બને. કેમકે દિગીશભાઈનો જીવ મૂળ તો નિબંધકારનો છે, લિખરલ વિચારકનો છે, શાસ્ત્રીય વિવેચકનો નહીં. થોડાક વિચારધક્કાઓ, થોડીક સ્પર્શક્ષમ રજૂઆતો - એ આપ્યા કરવાનું એમને વધારે ગમશે.

[તા ૨-૪-૧૯૭૮; 'અંત', મે ૧૯૭૮]

શબ્દસૂચિ

૧. વિષયો

આત્મકથા, ૨૪, ૨૬, ૨૭	ચરિત્રાકત, ૧૬
આટિંકલ, ૩, ૮, ૧૮	ટુંકી વાર્તા, ૨૮-૫૨ તથા જુઓ
ભિમ્બિકાબ્ધ, ૨૪-૨૫, ૩૩	‘વાર્તા’
એકાંકી	ટેમ્ક, ૩૫
અને અતેકાંકી, ૫૩-૫૮	ટેલિવિઝન અને રંગભૂમિ, ૬૨-
ની આવશ્યકતા, ૬૫-૭૦	૬૩
અને નાટક, ૫૩-૫૮	ટ્રીટાઇઝ, ૮
અને ટેલિવિઝન, ૫૮-૬૫	તંત્રીલેખ, ૧૮
ટેલિવિઝન- અને રંગભૂમિ-	ધીમ, ૩
નાટક, ૬૨-૬૩	નવલકથા, ૧૨૦, ૧૬૨
અને ફિલ્મ, ૬૮-૭૦	નાટક, ૨૨, ૨૩, ૫૩-૫૮
અને રંગભૂમિ, ૬૨-૬૩,	૧૧૯-૧૨૧
૬૫-૬૮	રંગભૂમિનું, ૧૧૯-૨૦
રેડિયો- અને ટેલિવિઝન,	સાહિત્યનું, ૧૧૯-૨૦
૬૩-૬૫	નિબંધ, ૧-૨૭
ટે લધુ નાટક, ૫૩-૫૮	નું અધરાપણું, ૧૨-૧૪
સગા, ૫૩-૫૮	અને આત્મકથા, ૨૬-૨૭
એસે	-માં આત્મલક્ષિતા, ૧૬, ૧૭
ના પ્રકાશ, ૧૪-૨૨	-મા ઉદ્દ્યોગકતા, ૮
સગા, ૧, ૨, ૩, ૫, ૭, ૮	અને ભિમ્બિકાબ્ધ, ૨૪-૨૫
કવિતા, ૨૩	-માં ઔપચારિકતા, ૧૬-૧૭
અથસમીક્ષા, ૧૬	અને કવિતા, ૨૩

મા કાલ્પનિક અનુભવનો	-માં 'હુ', ૨૬-૨૭
રસ, ૧૬-૧૭	-ની હેતુલક્ષિતા, ૯
અને જીવનસમીક્ષા, ૬	નિબંધકારની સજ્જતા, ૧૪
અને નાટક, ૨૩	નિબંધિકા, ૪
-ની નિરૂપણપદ્ધતિઓ, ૧૦	પ્રબંધ, ૮, ૧૬, ૧૮
અને પદ્ય, ૬	મૌનગ્રાહ, ૧૬
-ના પ્રકારો, ૧૪-૨૨	રંગભૂમિ, ૬૫-૬૮
-માં પ્રતીતિજનકતા, ૯	રેખાચિત્ર, ૧૬
અને પ્રબંધ, ૮	લઘુ અભ્યાસ, ૧૬, ૧૮
-માં ખૌદિક રસ, ૧૬-૧૭	લઘુકથા, ૩૫
-નાં રચનાવિધાનો, ૨૧	લઘુનવલ, ૧૮૧
-ની લખાઈ, ૯	લઘુનાટક, ૫૬-૫૭, ૫૯
-માં લેખકનું વ્યક્તિત્વ,	લેખ, ૩, ૮, ૧૬, ૧૮
૧૧-૧૨	લોંગ શોર્ટ સ્ટોરી, ૩૫
-માં વસ્તુલક્ષિતા, ૧૬-૧૭	વાર્તા, ૨૨, ૨૪, ૨૫, ૨૬
અને વાર્તા, ૨૩, ૨૫-૨૬	અર્વાચીન અને પ્રાચીન,
વિકલ્પ, ૪	૨૮-૩૨, ૩૭
-ના વિષય, ૭	અને ઊર્મિકાવ્ય, ૩૩
-ની વ્યાખ્યા, ૨, ૪-૧૪	-માં એકાંકી વ્યક્તિઓ,
-નાં વ્યાપ અને વૈવિધ્ય,	૪૯-૫૧
૧૪-૨૨	અને એકાંકી, ૩૩
-ની વ્યાવર્તકતા, ૨૨, ૨૭	-માં કલ્પના, ૪૩-૪૫
શિક્ષક, ૪	-માં ટેકનીક, ૪૫-૪૮
-ની શૈલીઓ, ૧૦	-માં તારવણી અને તારતમ્ય,
અને સત્ય, ૯	૩૬-૩૯
-ની સરળતા, ૧૨-૧૪	અને નવલકથા, ૩૬, ૪૯,
મંત્ર ૧, ૧, ૪	૫૦-૫૧, ૫૨

અને નિષધ, ૩૩	લાખી, ૩૫, ૩૬
-માં નિમજ્જિત જનતાવર્ગ,	મા લેખકનું વ્યક્તિત્વ,
૪૯-૫૨	૩૯-૪૮
પ્રાચીન અને અર્વાચીન,	-મા વાસ્તવનિષ્ઠા, ૩૦,
૨૮-૩૨, ૩૭	૩૯-૪૫
અને રેખાચિત્ર, ૩૩	-ના વિવિધ રૂપ, ૩૨-૩૬
-મા ઉપક્રાંતમકતા, ૪૩-૪૫	વિષય, ૩
અને લઘુનવસ, ૩૬	શોર્ટ શોર્ટ રટોરી, ૩૫

૨. વ્યક્તિઓ

અખો, ૧૬૭-૭૨	કલોસ, ૧૦, ૧૨
ધમ્મન, ૫૫	ગોકુળનાથ, ૧૬૬
ઈસપ, ૩૭	ગોગોલ, ૩૩, ૪૯
એન્ડરસન, શેરવુડ, ૪૯	ગોલ્ડબર્ગ, આઈઝક, ૭૦
ઓ'કોનર, ફ્રેન્ક, ૨૯, ૩૦, ૩૮,	ચાવડા, કિશનસિંહ, ૨૨
૩૯, ૪૦, ૪૮, ૪૯-૫૨	ચેખોવ, ૩૧, ૩૫, ૪૮, ૪૯
ઓ'ફ્લો, શો, ૨૯, ૩૦, ૩૮,	ચૌધરી, રઘુવીર, ૩૫, ૫૭,
૪૧-૪૬	૧૩૦, ૧૮૮
કલાખી, ૨૩	જગજીવનદાસ, ૧૬૬, ૬૭
કાન્ન, ૧૬૮	જગજીવન રવામી, ૧૬૬
કાલિદાસ, ૧૧૮	ભદ્રવ કિશોર ૬૪ ના

૧૬૬, ૧૬૮, ૧૭૦
 જ્ઞેશી, શિવકુમાર, ૬૬
 જ્ઞેશી, સુરેશ, ૧૭, ૨૦, ૩૩,
 ૩૫, ૧૮૮
 જોન્સન, ડો, ૨, ૮, ૧૦
 ટર્જેનેક, ૪૯
 ટોપીવાલા, ચન્દ્રકાન્ત, ૧૭૮
 ટ્રિલિંગ, ૧૭૯
 ઠાકર, લાલશંકર, ૫૭
 ડ્રાઇડન, ૫૪
 ત્રિપાઠી, ગોવર્ધનરામ ૭૮, ૭૯,
 ૯૬-૧૧૮
 ત્રિવેદી, વિષ્ણુપ્રસાદ, ૧૭૦
 દલપતરામ, ૬
 દલાલ, જયંતિ, ૨૦, ૫૭, ૫૮
 દલાલ, સુધીર, ૧૪૪-૫૩
 દલાલ, સુરેશ, ૧૮૨
 દવે, જ્યોતીન્દ્ર, ૨૦
 દીવેદિયા, નરસિંહરાવ, ૨૦
 દે, વિષ્ણુ, ૧૮૦
 દિવેદી, મણિલાલ, ૩, ૪
 ધૂમકેતુ, ૨૮, ૩૧, ૩૫, ૫૧
 નર્મદ, ૩, ૪
 નીલકંઠ, રમણભાઈ, ૧૧૯-૨૯
 નરુદા, પાળલો, ૧૭૮
 ન્હાનાલાલ, ૭૧-૮૫, ૧૨૦
 પટેલ, પન્નાલાલ, ૩૧

પટેલ, ભોળાભાઈ, ૧૭૩-૮૪
 પટેલ, સી. એન., ૧૭૭, ૧૭૮
 પરીખ, રસિકલાલ, ૨૮
 પડિત, પ્રબોધ, ૧૯૦
 પડયા, નવલરામ, ૩
 પંડ્યા, ભાનુપ્રસાદ, ૧૩૦-૮૩
 પાઠક, રમણલાલ, ૧૬૩-૭૨
 પાઠક, રામનારાયણ, ૨૮, ૩૧,
 ૩૫, ૫૧, ૧૨૧, ૧૭૦
 પારાશર્ય, મુકુન્દ, ૨૦
 પાવર્સ, જી. એફ., ૫૦
 પેટલીકર, ૨૦
 પો, ૩૩
 પોપ, ૫
 પ્લુટાર્ક, ૨
 કાર્ટર, ૧૭૯
 બક્ષી, ચન્દ્રકાન્ત, ૧૮૮, ૧૮૯
 બવ, સેન્ટ, ૧૩
 બસુ, છુદ્ધદેવ, ૧૮૦
 બ દોષાધ્યાય, તારાશંકર, ૧૮૦
 બાણ, ૧૦૬
 બાલ્ઝાક, ૩૩
 બુચર, ૫૫
 બેક્ટર, ૩૫
 બેકન, ૭, ૧૦
 બોડિન, મોરિસ, ૩૯
 બોવેન, ઇલિઝબેથ, ૪૧

બગોલ, હાઇનરિખ, ૧૭૯
 પ્રજાભદ્ર, અનિરુદ્ધ, ૨૦
 અભાન દ, ૧૬૬-૬૭
 પ્રોફર, ગુલાબદાસ, ૩૩, ૧૮૧
 પ્રોફેન્ડર, ૧૬
 ભટ્ટ, વિશ્વનાથ, ૨, ૩
 ભવપ્રતિ, ૧૮૦-૧૮૧
 ભાયાણી, હરિવંશસ, ૨૮, ૩૭
 મલયાનિલ, ૩૮
 મહાનંતે, ગોપીનાથ, ૧૮૦
 મહેતા, ચન્દ્રવેદન, ૨૧
 મહેતા, દિગ્ગીશ, ૩, ૨૭, ૧૮૧
 -૯૨
 મહેતા, ધીરેન્દ્ર, ૧૫૮-૬૭
 મહેતા, નર્મદાશંકર, ૧૬૮
 મુનશી, હનૈયાલાલ, ૩૪
 મુનશી, લીલાવતી, ૨૦
 મેંડોલે, ૯
 મેઘાણી, અવેરચ દ, ૩૭, ૧૮૨-
 ૮૩
 મેન્સફીલ્ડ, રેધરિત, ૪૮
 મોન્ટેપેન, ૧, ૨, ૪, ૧૨
 મોખાના, ૩૫, ૩૯
 મોમ, સમરમેટ, ૪૬
 રાય મધુ, ૩૫, ૧૮૮
 રાવળ, અનંતગચ્છ, ૧૨૧
 રિડે ૧૭૪-૭૮, ૧૮૩, ૧૮૧

રેખન, જોનથન, ૧૩-૧૧
 સાગોત્રી, ૬
 લાલદાસ, ૧૬૫
 લુધસ, ૧૮૧
 લેન્ડોર, ૨૧
 ગાઇલ્ડ, પર્મિવલ, ૫૯, ૬૩, ૬૮
 વાન, લુઈ, ૧
 વોર્ડ, એ. સી., ૨૮
 શામળ, ૩૨
 શાહ, રાજેન્દ્ર, ૧૮૨
 શાહ, શ્રીકાન્ત, ૧૮૮
 શિપ્લે, ૧૬
 શોરર, માર્ક, ૪૧, ૮૩, ૧૮૧
 સાગર મહારાજ, ૧૬૬
 સુન્દરમ્, ૩, ૩૫, ૧૫૧-૫૨
 સુદ્રાસ, ૧૬૫
 સેનેકા, ૨
 સેન્ડર્ઝ, ટોમસ ઇ., ૩૯
 મેરીસ, બેર્ગ, ૧૭૯
 સેડિઝ, ગિલ્બર્ટ, ૫૯
 સ્કેલ્ડ, ૧૦, ૨૧, ૨૨
 સ્ટીવન્સન, ૪૦
 સ્ટેન્ટન, ૩૩
 સ્પેન્સર, હર્બર્ટ, ૯
 સ્મિથ, એલેક્ઝાન્ડર, ૨૮
 હચિન્સન, ટોમસ, ૫૯
 હેઇલ, નેન્સી, ૪૧, ૮૩, ૧૬

૪૭, ૫૨

હેમિંગ્વે, ૩૫, ૩૮

હોથોર્ન, ૩૭

૩. અંગ્રેજી, કૃતિઓ, સામયિકો

અખાના છાપા, ૧૬૮

અખેગીતા, ૧૬૮

અખો એક સ્વાધ્યાય, ૧૬૩-૭૨

અડોઅડ, ૧૩૦-૪૩

અધુના, ૧૭૩, ૧૭૪

અનુભવખિંદુ, ૧૬૭, ૧૬૮

અન્તર્જાલી યાત્રા, ૧૭૯

અભિન્યક્તિ, ૩૩

અસાસના તારા, ૨૧

અમૃતસંતાન, ૧૭૯, ૧૮૦

આરોગ્યનિકેતન, ૧૮૦

ઇન્નેઇમન્ટ ઓફ લિટરેચર, ૪૭

ઇન્ડ્રકેશન ટુ ફિક્શન, એન, ૩૩

ઇન્દુકુમાર

-મા ક્રિયાવિકાસ, ૮૨-૯૨

-મા ઘટનાસંયોજન, ૭૬-૮૨

-નું નામકરણ, ૭૩

-માં પાત્રસંયોજન, ૭૨-૭૬

-નું વસ્તુવિધાન, ૭૧-૮૧

-મા વિચારગૂંથણી, ૮૨-૮૪

ઉત્તરરામચરિત, ૧૦૧

એકાત, ૧૮૨

એન્સાઇક્લોપીડિયા બ્રિટનિકા,

૩, ૩૩

એરિસ્ટોટલસ થિઅરી ઓફ

પોએટ્રી એન્ડ ફાઇન આર્ટ,

૫૫

એલિમન્ટ્સ ઓફ ધ એસે, ૧૦,

૨૨

એસેઇઝ, ૧

એસે ઓન ક્રિટિસિઝમ, ૫

ઓફિયસ પ્રતિ સોનેટ, ૧૭૪-૭૮

ઓવરકોટ, ૪૯

કથાસરિતસાગર, ૩૨

કથોપકથન, ૩૩

કલ્પસ કોરમ, ૩૬, ૩૮

કાયા લાકડાની, માયા લુગડાની,

૫૮

કાયાશોધ, ૧૬૩

કાવ્યમાં શબ્દ, ૩૭

કીર્તિદાને કમળના પત્રો, ૨૨

કૃષ્ણાવતાર, ૧૮૦

કાઇમ, ધ, ૫૬

કાફ્ટમનશિપ ઓફ વન-એક્ટ

પ્લે, ધ, ૫૭, ૫૮, ૬૭

ગણદેવતા, ૧૭૯, ૧૮૦

ગુજરાતી કવિતાનો આરવાહ, ૧૭

ગુજરાતી નાટ્ય, ૬૬

ગોષ્ઠિ, ૧૯
 ગ્રામચિત્રો, ૨૦
 ચિત્રી, ૨૧
 ચિત્રણા, ૧૮૨
 ચિત્ત, ૧૫૪-૬૨
 જનાન્તિકે, ૨૦, ૧૮૯
 જયા જય ત, ૭૩, ૭૮, ૭૯
 ટર્ન ઓવર રફ, ધ, ૩૬
 દ્વિત ધ કે આઇ ડાઇ, ૫૮
 ડિવિનર્સ, ૩૮
 ડિસ્કવરી ઓવર દિક્શન, ધ, ૩૯
 ડિક્શનરી ઓવર વર્લ્ડ સિટરેયર,
 ધ, ૧૬
 ઢેકના ઢેક સંગી, ૫૭, ૫૮
 દરના એ શૂર, ૨૦
 દિરેક્તની વાતો બા. ૧, ૨૮
 નાટક વિશે, ૫૭
 નામકપ, ૨૦
 પગિધિ, ૧૮૫-૯૨
 પંચતંત્ર, ૩૨
 પૂર્વાપર, ૧૭૩-૮૪
 પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા, એ, ૧૭૯
 પ્રયા, ૧૮૨-૮૩
 પ્રવાસ ગઠરિયાં, ૨૫
 ખરી ધ કેડ, ૫૬
 ખાઈખા, ૬, ૩૧, ૩૨
 ખિરપોઠ ઓવરકોટ, ધ, ૫૬

બ્રહ્મલીલા, ૧૬૮
 ભદ્ર ભદ્ર, ૧૮૮
 મનઃસુખલાસ મજ્જિયા, ૫૭
 મહાનિબંધ, ૧૮૧
 મિસિઝ ડેનોવે, ૩૬
 માર્શનો પર્વત, ૧૧૯-૧૨૯
 રિચ્ચલ થિંગ, ધ, ૩૮
 રૂપસી બાંગ્લા, ૧૮૦
 રેખાચિત્રો, ૨૦
 સન્ડન મેંગ્ઝિન, ૪૫
 લોકસાહિત્યનુ સમાલોચન, ૩૨
 વન-એક્ટ ૧લે ટુ-કે, ધ, ૫૬,
 ૫૮, ૫૯, ૬૯, ૭૦
 વસંતવિલાસ, ૧૬૭, ૧૬૮
 વાતકને કાંઠે, ૧૮૧
 વાદ વદવા વિશે, ૬
 વાની મારી કાયલ, ૧૮૧
 વેઇટિંગ ઓર લેફ્ટી, ૫૬
 વ્હાઇટ હોર્સ, ૧૪૪-૫૩
 શહીદ, ૫૭, ૫૮
 શહેરની શેરી, ૨૦, ૨૧
 શાકુંતલ, ૧૧૯
 શાન્ત હેન, ૧૭૮
 શૈલી અને રવરૂપ, ૩૨, ૫૪, ૫૮
 શોર્ટ સ્ટોરી, ધ, ૩૦, ૩૧, ૩૬,
 ૩૮, ૪૧-૪૩, ૪૫, ૪૬
 સત્યકથાઓ, ૨૦

સધરો અને ગ્રહાષ્ટક, ૧૮૯

સરસ્વતીય ૬, ૭૯

નાં વર્ણનો અને વર્ણનશૈલી,

૯૬-૧૧૮

સંતપ્રિયા, ૧૬૮

સાચાં શમણાં, ૧૮૧

સાહિત્યવિચારણા, ૨૮

સિક્ક દર સાની, ૫૭

સિદ્ધાંતબિદુ ૧૬૭

સિદ્ધાંતસારનુ અવલોકન, ૨૨

સેન્યુરી રિડિંગ્ઝ ધન ધ ઈંગ્લિશ

એસે, ૫

સ્કોરી, ધ, ૪૧

સ્મરણસુંકર, ૨૦

હિમાલયની પત્રયાત્રા, ૨૨

હિમાલયનો પ્રવાસ, ૨૧

હિલ્ઝ લાઇક વ્હાઇટ એલિફન્ટ્સ,

૩૮